

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra divadelní vědy

Bakalářská práce

Bc. Kateřina Zamazalová

Elisabeth:

komparativní srovnání dvou inscenačních verzí jednoho muzikálu

Elisabeth:

A Comparison of Two Stagings of One Musical

Praha 2021

Vedoucí práce: doc. Mgr. Petr Christov, Ph.D.

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala doc. Mgr. Petru Christovovi, Ph.D. za cenné rady, Mgr. Pavlu Bárovi, Ph.D. za jeho vstřícnost a Mgr. Patrickovi Fridrichovskému za poskytnutí prvotního vhledu do tématu muzikálu.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 29. července 2021

.....

Jméno a příjmení

Abstrakt

Bakalářská práce se primárně zaměřuje na vídeňský muzikál *Elisabeth*, který tvůrčí dvojice Michael Kunze & Sylvester Levay založila na životním příběhu rakouské císařovny Sisi. Samotný text se zabývá nahrávkou obnovené inscenace z Divadla na Vídeňce (premiéra v říjnu 2003, nahrávka pořízena v říjnu 2005), kterou srovnává s českou premiérou muzikálu v Divadle J. K. Tyla (premiéra v listopadu 2019). Inscenační verzi, jež je v režii Harryho Kupfera považována za konvenční zpracování díla, staví proti české produkci Lumíra Olšovského uvedené pod volnou licencí, jejíž tvůrčí tým se vydal vlastní inovativní cestou. Text práce hledá a pojmenovává zásadní proměny, ke kterým mezi výše uvedenými inscenacemi, jež od sebe dělí celých šestnáct let, došlo. Jmenovitě se zabývá následujícími aspekty muzikálu: tvůrčími týmy divadel, režii, kostýmy, scénografií, choreografií, herci a hlavními postavami. Tyto položky rakouské a české inscenace následně porovnává. V případě české inscenace se v rámci srovnání částečně opírá o názory tuzemských kulturních recenzentů. V bezprostředně navazující kapitole je přistoupeno k podrobné analýze tří konkrétních scén muzikálu, které (dle názoru autorky) podlehly nejzásadnějším změnám. Scény *Die ersten vier Jahre*, *Wenn ich tanzen will* a *Die Schatten werden länger* jsou kromě vzájemné komparace krátce konfrontovány s libretem a příslušnými historickými událostmi. Čtenář je v rámci práce také stručně seznámen s historickým vývojem muzikálu, autory a specifickým konceptem drama-muzikálu Michaela Kunzeho. Vzhledem k historicko-politické povaze díla se text kromě výše zmíněných zásadních odchylek od reálných událostí letmo dotkne tématu Habsburků a otázky, kterak se během let proměnilo vnímání tohoto dlouho vládnoucího rodu. V tomto ohledu také zhodnotí, zda bylo vhodné dílo do České republiky uvést právě v této době.

Klíčová slova

Elisabeth, Divadlo na Vídeňce, Divadlo Josefa Kajetána Tyla, Lumír Olšovský, Harry Kupfer, Michael Kunze, Sylvester Levay, muzikál

Abstract

The bachelor thesis focuses primarily on the Viennese musical *Elisabeth*, which the creative duo Michael Kunze & Sylvester Levay based on the life story of the Austrian Empress Sisi. The text itself deals with the recording of a renewed production from The Theater an der Wien (premiered in October 2003, recording made in October 2005) which is compared to the Czech premiere in The J. K. Tyl Theatre (premiered in November 2019). The Austrian staging, which was directed by Harry Kupfer, is considered a conventional adaptation of the piece and is put in contrast with the Czech production done by Lumir Olšovský which was created under free licence and its creative team chose its own innovative path. The text of the thesis searches for and names fundamental changes which arose between the two productions premiered 16 years apart. The following aspects are elaborated on in detail: the creative teams of the theaters, directing, costumes, scenography, choreography, actors and main characters. These aspects of the Austrian and Czech production are then compared to each other. In the case of the Czech production, the comparison is partly based on the opinions of domestic cultural reviewers. In the following chapter, three specific scenes, which (in the opinion of the author) have undergone the most notable changes, are analysed in detail. The scenes *Die ersten vier Jahre*, *Wenn ich tanzen will* and *Die Schatten werden länger* are, in addition to mutual comparison, briefly confronted with the libretto and relevant historical events. The reader will also be briefly acquainted with the development of musical, authors and a specific concept of Michael Kunze's drama-musical. Due to the historical-political nature of the work, the thesis, outside the, above-mentioned, fundamental deviations from real events, briefly touches the subject of the Habsburgs and the question of how the perception of this long-ruling royal family has changed over the years. From this point of view, it is also evaluated whether it was appropriate to present the work in the Czech Republic at the time of its premiere.

Key words

Elisabeth, Theater an der Wien, The JK Tyl Theatre, Lumír Olšovský, Harry Kupfer, Michael Kunze, Sylvester Levay, musical

Obsah

Úvod	7
1 Krátce o vývoji muzikálu.....	8
2 Muzikáloví tvůrci: Michael Kunze & Sylvester Levay	10
2.1 Sylvester Levay	11
2.2 Michael Kunze.....	11
2.3 Tvorba Kunzeho & Levaye v České republice	13
3 Elisabeth	15
3.1 Vznik muzikálu o nekonvenční císařovně.....	15
3.1.1 Koncept drama-muzikálu	16
3.1.2 Libreto	17
3.1.3 Brechtovská inspirace	20
3.1.4 Co pro nás dnes znamenají Habsburkové?	21
3.2 Komparace dvou inscenací.....	23
3.2.1 Úvodem ke komparaci	23
3.2.2 Divadla a jejich tvůrčí týmy	25
3.2.3 Režie	27
3.2.4 Kostýmy.....	30
3.2.5 Scénografie.....	32
3.2.6 Choreografie.....	35
3.2.7 Herci a hlavní postavy	36
4 Komparativní rozbor vybraných scén.....	43
4.1 Die ersten vier Jahre / Jak týdny zvolna jdou (I. / 9. scéna).....	43
4.2 Wenn ich tanzen will / Když se roztančím (II. / 2. scéna).....	45
4.3 Die Schatten werden länger / Stíny jsou dnes delší (II. / 9. scéna)	47
Závěr	50
Literatura.....	52
Seznam zkratek	59

Úvod

Objeví-li se slovo *muzikál*, většina čtenářů si nejpravděpodobněji vybaví jména hudebních skladatelů Andrewa Lloyda Webbera, Leonarda Bernsteina či Claude-Michela Schönberga. Ve stínu těchto jmen stojí muži, kteří jejich hudbě dali slova: Tim Rice, Stephen Sondheim a Alain Boublil. Na vině je možná skutečnost, že s přebásněním do cizích jazyků se autor libreta postupně vytrácí, kdežto hudba je věčná. Vezmeme-li v potaz tento kontext, je postavení, které si svým dramamuzikálem vybudoval libretista Michael Kunze pozoruhodné. Jeho tvorba obletěla Evropu, Asii, velmi nešťastně se dotkla americké Broadwaye a v roce 2009 poprvé zavítala do České republiky. Od té doby se na našem území objevila Kunzeho díla *Mozart!*, *Rebecca* či *Ples upírů*. Posledním v tuzemsku uvedeným libretem německého tvůrce je *Elisabeth*, jež se stala ústředním tématem této bakalářské práce. Hlavním cílem textu je vyhledat a zabývat se rozdíly mezi proslulou vídeňskou inscenací *Elisabeth* z let 2003–2005 (Theater an der Wien) a plzeňskou z roku 2019 (Divadlo Josefa Kajetána Tyla). Vedle pojmenování obecných rozdílů se práce v závěru zamýšlí věnovat rozboru tří konkrétních scén.

Již na úvod je třeba zmínit, že překlady výše jmenovaných Kunzeho libret uvedených v Čechách pořídil Michael Prostějovský. Z nich největší komplikace představuje právě přebásnění *Elisabeth*.¹ Její zásadní problém spočívá v postavě antagonisty, antropomorfizované Smrti (v německém jazyce *der Tod*), u něhož překladatel zachovává mužský rod. Obdobnou obtíž představují i vlastní jména postav. Sám Prostějovský uvádí, že podle pravidel českého jazyka lze proslulou císařovnu přezdívanou Sisi² za svobodna označovat coby Elisabeth, nicméně po jejím usednutí na rakousko-uherský trůn je třeba o ní hovořit jako o Alžbětě (stejně je to s Franzem „Františkem“ Josefem I.).³ Aby se textař vyvaroval případného nepochopení ze strany diváků, zachovává vlastní jména v původním znění. Tato práce se vydává stejnou cestou.

¹ Není-li v bakalářské práci uvedeno jinak, je autorem použitých překladů libreta Michael Prostějovský.

² U této přezdívky je možno užívat obou tvarů *Sisi/Sissi*. Michael Kunze volí kratší variantu, tudíž se bakalářská práce řídí jeho volbou a konzistentně císařovnu označuje tímto způsobem. Výjimky se objevují v případech, kdy se jedná o názvy publikací jiných autorů (Marischka, Vaindl).

³ PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál Expres*. Brno: Větrné mlýny, 2008, s. 293.

1 Krátce o vývoji muzikálu

Muzikál, ve svých počátcích spíše opereta, je dramatickým žánrem syntetického charakteru, který se již na počátku 20. století objevil v Americe.⁴ V USA se nejprve objevovaly hudební produkce odlišných forem: burlesky, extravaganzy, férie, americké vaudevilly nebo tingltangly. Na evropském kontinentě pak rostla záliba v divadelních revue či právě zmiňované operetě. U zrodu muzikálu, tak jak ho známe dnes, však stála hudební komedie, která jako první zaznamenala zvýšený zájem o kvalitu libreta (Za vůbec první muzikál je považována *Lod' komediantů* z roku 1927 – Kern/Hammerstein II. Požadavky na nosnější libreto nicméně přišly až s rokem 1943, a to s *Oklahomou* – Rodgers/Hammerstein II.).⁵ Poptávka po nosném scénáři zvolna stoupala a dala vzniknout dějovému muzikálu. Do jeho opozice se postavil muzikál nedějový, jehož příběh ustupuje do pozadí ve prospěch ostatních složek inscenace (Jedná se o typ muzikálu, proti němuž se Michael Kunze vymezuje svým drama-muzikálem.).⁶

Během let se vývojových větví muzikálu objevilo hned několik. Ty dějové pojalý za nejoblíbenější způsob tvorby zapůjčování námětů z literárních děl, která jsou k úspěchu prakticky předurčena (*Muž z La Mancha* – Leigh/Darion; *My Fair Lady* – Loewe/Lerner atd.).⁷ V rámci nedějových muzikálů se pak začala zvyšovat koncentrace děl zaměřených na taneční složku díla (*Cats* – Webber/Eliot, Nunn, Stilgoe; *Chicago* – Kander/Ebb; *A Chorus Line* – Hamlisch/Kleban). Zavedeno bylo rovněž odvětví hororové (*Jekyll & Hyde* – Wildhorn/Bricusse; *Sweeney Todd* – Sondheim), popové, hitparádové (např. *Mamma Mia!* – na základě textů skupiny ABBA sestavila C. Johnsonová) a objevily se i hudební produkce, které přešly z filmu na jeviště (např. animované muzikály od Disney nebo DreamWorks).⁸

V českém prostředí měla podíl na vývoji muzikálu čtyři prominentní centra: Brno, Plzeň, Praha a Ostrava. Scény střídavě uváděly úspěšné zahraniční a nové

⁴ PROSTĚJOVSKÝ, Michael. Z historie muzikálu I: I. Od předchůdců muzikálu k Lodi komediantů. *Hudební rozhledy* 66, 2013, č. 1, s. 53.

⁵ BARTOVÁ, Monika. Drama-muzikál Michaela Kunzeho (Několik poznámek k novému evropskému žánru). *Disk (časopis pro studium dramatického umění)* 11. 3. 2005, s. 108.

⁶ Op. cit., s. 109.

⁷ ROMMEL, Birgit. *Aus der 'Schwarzen Möwe' wird 'Elisabeth': Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2007, s. 7.

⁸ ROMMEL, Birgit. Von der Musical Comedy zum Drama Musical. In Táž. Op. cit., s. 5–15.

české muzikály. Velký krok směrem k současnému vnímání muzikálu zapříčinil až příchod rockově laděného *Jesus Christ Superstar* (Webber/Rice) do divadla Spirála roku 1994. Jednalo se vůbec o první „muzikál superlativů“,⁹ který se u nás objevil. Trend „velkého“ muzikálu zakrátko následoval český *Dracula* (Svoboda/Hes, Borovec) v pražském Kongresovém centru v roce 1995 a nebyl poslední. Poté začaly do České republiky postupně přicházet náročnější zahraniční kusy, mezi něž se řadí i díla Michaela Kunzeho a Sylvestera Levaye.

⁹ Jedná se o typ muzikálu, který v plné míře využívá technologického pokroku.

2 Muzikáloví tvůrci: Michael Kunze & Sylvester Levay

Libretista Michael Kunze (*9. listopadu 1943, Praha) a hudební skladatel Sylvester Levay (*16. května 1945, Subotica) jsou světově uznávanou dvojicí tvůrců, jejichž cesty se poprvé střetly v 70. letech v Německu.¹⁰ Oba muži tehdy pracovali v hudebním průmyslu pro věhlasné umělce: Kunzemu za mnoho hitů vděčí např. „Herbie Mann, Julio Iglesias, Gilbert Bécaud nebo Sister Sledge“.¹¹ V případě Levaye je to „Udo Jürgens, Gitte Henning, Katja Ebstein, Penny McLean, [...] Donna Summer“ či Elton John.¹² Jejich úspěšná spolupráce byla zahájena skladbou „Fly, Robin, Fly“ (1973), se kterou dosáhli až na americké ocenění *Grammy*.¹³ Později se však začali věnovat komplexnějším kusům.

Jejich prvním muzikálovým počinem se staly *Hexen Hexen*, které vznikly na zakázku města Heilbronn a k premiéře dospěly v létě 1991 pod širým nebem.¹⁴ Následovala je *Elisabeth* (1992) a v roce 1999 *Mozart!* Oba muzikály se setkaly s velkým ohlasem v Japonsku, kde měl v roce 2006 světovou premiéru také muzikál *Marie Antoinette*. Sérii hudebních děl založených na historických postavách narušila až *Rebecca*, která vznikla v roce 2006 na motivy novely Daphne du Maurier (v Čechách známé jako *Mrtvá a živá*¹⁵) z roku 1938.¹⁶ K historickému tématu se dvojice vrátila s *Lady Bess* (2014). Tento muzikál pojednává o životě anglické královny Elisabeth I. a jeho světová premiéra se odehrála opět v Japonsku.¹⁷

¹⁰ ATKEY, Mel. *A Million Miles from Broadway Revised and Expanded Edition*. London: The Friendlysong Company, Inc., 2019, s. 238. Vlastní překlad.

¹¹ KOLEKTIV AUTORŮ NDM. *Michael Kunze & Sylvester Levay, Rebecca: na základě mysteriózního románu Daphne du Maurier Mrtvá a živá (program inscenace)*. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2017, s. 11.

¹² Op. cit., s. 13.

¹³ Op. cit., s. 11.

¹⁴ BROUČEK, Ludvík. *Michael Kunze a jeho dramamuzikály*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Kabinet divadelních studií při semináři estetiky, 2007, s. 13.; ROMMEL, B. Op. cit., s. 23.

¹⁵ DU MAURIER, Daphne. *Mrtvá a živá*. Přel. J.B. Šuber. Praha: ELK – Evropský literární klub, 1938. 377 s.

¹⁶ BĀR, Pavel. *Elisabeth (program inscenace)*. Plzeň: Divadlo Josefa Kajetána v Plzni, 2019, s. 4.; FRIDRICHOVSKÝ, Patrick. Z Historie muzikálu V: Na slovíčko s muzikálovými legendami V: Sylvester Levay: „Na prvním místě je příběh, diváci si to zaslouží.“ *Hudební rozhledy* 48, 2017, č. 5, s. 48.

¹⁷ KATSURA, Mana. „Lady Bess“ set to make grand Tokyo entrance [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2014/04/09/stage/lady-bess-set-to-make-grand-tokyo-entrance/>>.

Vlastní překlad.

2.1 Sylvester Levay

Za úspěchem *Elisabeth* a dalších muzikálů tvůrčí dvojice na asijském kontinentě stojí především hudba Sylvestera Levaye. Skladatel je zde natolik populární, že získal zakázku na zkomponování hudby k muzikálu na motivy komiksu *The Crest of the Royal Family* (2016).¹⁸ Tím však úspěch neskončil. „V září 2019 se v čínské Šanghaji uskutečnila série galakonzertů s jeho písněmi pod názvem *Sylvester Levay a jeho přátelé – Muzikály Kunzeho & Levaye*.“¹⁹

Dříve než se však Levay začal věnovat muzikálové tvorbě, spolupracoval s evropskými orchestry, podílel se na televizních pořadech a komponoval hudbu k filmům George Lucase, Stevena Spielberga či producenta Michaela Douglase.²⁰ Práci v hollywoodském filmovém odvětví se věnoval zejména mezi 80. a 90. lety, kdy pobýval v Americe.²¹ Během svého zaoceánského pobytu také přednášel o hudební kompozici na dvou kalifornských univerzitách.²² Během 90. let se pak začal aktivně podílet na Kunzeho muzikálové tvorbě.

2.2 Michael Kunze

Již bylo poukázáno na specifickou muzikálů Kunzeho & Levaye, díky které stojí v popředí právě libretista. Navzdory jeho dnešní proslulosti v oboru nebyla cesta německého tvůrce s pražskými kořeny k muzikálu přímočará (je vystudovaným právníkem²³). Sám často uvádí, že neměl „rád operu, operetu či broadwayský muzikál“. ²⁴ Vše změnila až návštěva amerického muzikálu *The Wiz* (Charlie Smalls), jehož premiéra se odehrála v sedmdesátých letech na americké Broadwayi, na niž Kunze v té době zavítal (pravděpodobně kolem roku 1975²⁵). Obdržel tehdy pozvánku a na představení se dostavil pouze ze zdvořilosti. Byl však

¹⁸ BĀR, P. Op. cit. s. 4.; KOLEKTIV AUTORŮ NDM. Op. cit., s. 13.

¹⁹ BĀR, P. Op. cit., s. 5.

²⁰ KOLEKTIV AUTORŮ NDM. Op. cit., s. 13.

²¹ ROMMEL, B. Op. cit., s. 24.

²² BĀR, P. Op. cit., s. 5.

²³ Op. cit., s. 5.

²⁴ FILICHIA, Peter. It's a New World, Golde [online]. [cit. 28. 10. 2020]. URL: <https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/its-a-new-world-golde_2751.html>. Vlastní překlad.

²⁵ Op. cit.

příjemně překvapen, jakým způsobem je možné „vypovědět příběh za pomoci moderní a popově orientované hudby“.²⁶

Velký zlom v Kunzeho muzikálové kariéře přišel koncem sedmdesátých let s nabídkou přebásnit *Evitu* (Webber/Rice) a *Cats* (Webber/Eliot, Nunn, Stilgoe) pro německy mluvící publikum. Následně začaly zakázky přibývat.²⁷ Kunze za svou kariéru přeložil mnoho muzikálů předních tvůrců. Objevil se mezi nimi například *Sunset Boulevard* (Webber/Black, Hampton), *The Hunchback of Notre Dame* (Menken/Schwartz) či *Aida* (John/Rice).²⁸ Kunze však „trvá na tom, že jeho práce není překladem, nýbrž adaptací“.²⁹ Melovi Atkeymu dokonce objasnil, že se v ohledu na své překlady stává spíše „původním libretistou a textařem,“ neboť „je důležitější zachovat původní záměry a atmosféru, než se držet slov“.³⁰

Ve středu zájmu Kunzeho tvorby tak stojí příběh. Jeho libreta jsou velmi osobitá a vymezují se proti klasickému broadwayskému muzikálu. Sám tvůrce v rozhovoru s Ellisem Nassourem uvedl, že není schopen psát ve stylu konvenční broadwayské metody. Jeho rukopis se spíše nese v duchu „epického hudebního divadla v operním stylu“.³¹ Proto bylo třeba v roce 2002 před uvedením *Tanz der Vampire* na broadwayskou scénu muzikál upravit podle vkusu tamního publika. Toho se německý libretista neodvážil. Adaptace tak spadla do rukou Jima Steinmana (autora hudby) a Davida Ivese.³² Sedm let po premiéře Kunze přiznal, že s předělávkou *Dance of the Vampires* nebyl spokojen. Jednalo se o neautorizovanou adaptaci, která obsahovala přidané dialogy.³³ Kunze do svých děl tyto mluvené pasáže vkládá nerad.³⁴ Domnívá se, že prostý hovor narušuje kontinuálně budovanou iluzi, která předjímá, že přirozeným prostředkem komunikace je pro muzikálové postavy zpěv.

²⁶ Op. cit.

²⁷ Op. cit.

²⁸ ATKEY, M. Op. cit., s. 238.

²⁹ Op. cit., s. 219.

³⁰ Op. cit., s. 219.

³¹ NASSOUR, Ellis. Michael Kunze: The Sondheim and Lloyd Webber of Europe [online]. [cit. 28. 10. 2020]. URL: <<http://www.totaltheater.com/?q=node/418>>. Vlastní překlad.

³² PORTANTIERE, Michael. Dance of the Vampires Bites It [online]. [cit. 28. 10. 2020]. URL: <https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/dance-of-the-vampires-bites-it-jim-steinman-musica_3001.html>.

³³ ATKEY, M. Op. cit., s. 238.

³⁴ FILICHIA, P. Op. cit.

Dále upozorňuje na potřebu využití soudobé hudby, neboť s tou se divák nejlépe ztotožní. „*Hudba v našem světě je více než hudbou; je prostředkem k sebevyjádření [...] myslím, že je nepřírozené, aby naše emoce vyjadřovala hudba, která není moderní, neboť právě tato hudba je součástí našich každodenních životů [...] Hudební divadlo musí být živé,*“ uvádí Kunze.³⁵ Dodává, že jeho „*díla nejsou muzikálem ani operou, protože by obsahovala moderní hudbu*“.³⁶ S operami mají společný „*nosný příběh a dramaticnost*“.³⁷ Sám svůj autorský žánr označuje jako „*drama-muzikál*“. Ten „*není pouhým hudebním dramatem, protože příběh v drama-muzikálu je podstatný daleko víc,*“ dodal v rozhovoru pro TheaterMania.³⁸

Nejen, že se libretista neztotožňuje s americkými ideály, „*nepociťuje spojení*“ ani „*s vídeňskou, německou nebo francouzskou operetou*“.³⁹ Přiznává však, že na jeho tvorbu měli vliv Bertolt Brecht a Kurt Weill (*Die Dreigroschenoper*).⁴⁰

2.3 Tvorba Kunzeho & Levaye v České republice

Navzdory skutečnosti, že se Kunze s Levayem společné muzikálové tvorbě věnují více než 30 let, v Čechách se jí dostalo pozornosti poměrně pozdě. Jak již bylo zmíněno, jejich dílo se zde poprvé objevilo v roce 2009. V říjnu onoho roku se na scéně Městského divadla v Brně pořádala premiéra inscenace *Mozart!* (rež. Stano Slovák). Reprízy se konaly až do roku 2012 (říjen).⁴¹ O pět let později (v březnu 2017) byla na scénu Divadla Jiřího Myrona uvedena *Rebecca* (rež. Gabriela Petráková), která se i o čtyři roky později nachází na repertoáru tohoto moravskoslezského divadla.⁴² V pozici dramaturga české *Rebecy* se objevil Pavel Bár, který tutéž roli zastal i při přípravách muzikálové inscenace *Elisabeth*. Zhudebněný životní příběh rakouské císařovny Sisi je doposud posledním dílem této tvůrčí dvojice uvedeným v Čechách.

³⁵ Op. cit.

³⁶ Op. cit.

³⁷ Op. cit.

³⁸ Op. cit.

³⁹ ATKEY, M. Op. cit., s. 237.

⁴⁰ Op. cit., s. 238.

⁴¹ MDB. Mozart! [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://www.mdb.cz/inscenace/219-mozart>>.

⁴² NDM. Rebecca [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://www.ndm.cz/cz/opereta-muzikal/inscenace/4002-rebecca/>>; KOLEKTIV AUTORŮ NDM. Op. cit., 104 s.

Je nutno dodat, že v hlavním městě byl uveden pouze jediný muzikál Michaela Kunzeho (tentokrát ve spolupráci se zmíněným Jimem Steinmanem). Český divák se mohl na pražské scéně setkat s *Plesem upírů* (na motivy filmu Romana Polanského), který měl v únoru 2017 premiéru v divadle GoJa Music Hall. Přestože se derniéra inscenace odehrála v červnu 2018, v září 2020 čekala muzikál obnovená premiéra, ke které (prozatím) kvůli epidemiologické situaci nedošlo.⁴³

⁴³ VIS IDU. Ples upírů [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://vis.idu.cz/Productions.aspx>>. GoJA. Ples upírů [online]. [cit. 12. 6. 2021]. URL: <<https://www.goja.cz/muzikaly/ples-upiru/>>.

3 Elisabeth

Muzikál, tak jak ho známe dnes, byl v evropských zemích zpopularizován až počátkem 80. let 20. století. Zejména s příchodem *Cats* (1981) na britský West End se zájem o muzikál v Evropě rozšířil. O více než deset let později se objevila Kunzeho *Elisabeth*, která byla podle slov Ellise Nassoura pokládána za „zrod nového moderního evropského muzikálového divadla“.⁴⁴

Navzdory skutečnosti, že se tento muzikál stal úspěšným téměř po celém světě, jsou vyhlídky na americkou lokalizaci vzhledem ke Kunzeho vztahu s Broadwayí mizivé. Neždar adaptace *Dance of the Vampires* byl v roce 2011 následován neúspěšným pokusem o uvedení *Rebecca* na americkou scénu. Producenti inscenace se vinou falešných investorů dostali do dluhů ve výši 5,5 milionů dolarů a po ukončení soudního procesu, jehož se připravovaná produkce stala součástí, se jim nepodařilo licenci obnovit.⁴⁵

3.1 Vznik muzikálu o nekonvenční císařovně

Poté, co Kunze dokončil adaptaci *Das Phantom der Oper* (Webber/Hart, Stilgoe), vnukl mu divadelní producent a režisér Harold Prince myšlenku napsat vlastní muzikál. V té době však Kunze již na jednom takovém projektu pracoval. Jeho původní záměr směřoval k vytvoření muzikálu na motivy života Franze Josefa I. Brzy se však téma začalo zaměřovat více na císařovu ženu a téma emancipace. Prince byl v mnohých ohledech tradicionalista a chtěl libretistovi dojednat spolupráci s některým z klasických amerických muzikálových skladatelů. Kunzeho záměry byly však odlišné.⁴⁶ Věděl, že Prince je zastáncem staré tradice, a pokud něco nenávidí, je to rocková hudba na jevišti. Rocková hudba, s jejíž pomocí chtěl Kunze příběh vyprávět.⁴⁷

Autor tedy k práci přizval Sylvestera Levaye, který následně ve společné tvorbě zužitkoval své zkušenosti s rozličnými hudebními žánry. Skladatel

⁴⁴ NASSOUR, E. Op. cit.

⁴⁵ GORDON, David. Rebecca Musical Will Not Open on Broadway [online]. [cit. 21. 2. 2021]. URL: <https://www.theatermania.com/broadway/news/beleaguered-musical-rebecca-will-never-open_80838.html>.

⁴⁶ FILICHIA, P. Op. cit.

⁴⁷ Op. cit.

v rozhovoru s Patrickem Fridrichovským uvedl, že tvůrčí práci na Kunzeho muzikálech běžně začíná libretista sepsáním synopse, k níž je následně komponována hudba. Teprve po dokončení hudební složky začíná Kunze sepisovat celistvé libreto. Tento postup dvojice využívala až do příchodu *Rebeccy*, kdy v případě jedné z písní Levay poprvé napsal „*hudbu na slova*“.⁴⁸ Od té doby, je-li třeba, využívají tvůrci i tento postup.⁴⁹

Vzhledem k historické povaze muzikálu se během práce na libretu Michael Kunze opíral o své znalosti z četby deníku Elisabethina učitele řečtiny Constantina Christomanose a monografie rakouské spisovatelky Brigitte Hamannové *Elisabeth, Kaiserin wider Willen*.⁵⁰ Prvotní impuls však přišel s pohádkovým příběhem o černém rackovi. Traduje se, že během jedné z nocí na rozbouřeném moři se císařovna nechala přivázat ke stoličce na palubě lodi. Zůstala v bouři sama, chtěla být blíže rackům. Věřila, že ji životem doprovází hejno, které vždy pozná díky černému rackovi letícímu v jeho středu. Císařovna sama sebe považovala za posla smrti a byla přesvědčena, že je smrtí neustále doprovázena.⁵¹ Tento zásadní motiv libreta tak není vůbec překvapivý.

3.1.1 Koncept drama-muzikálu

Libreto *Elisabeth* je vybudováno podle konceptu drama-muzikálu. Michael Kunze ve svém díle kombinuje klasickou metodu Gustava Freytaga (expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa)⁵² s třídičnou kompozicí hollywoodských filmů (expozice, konfrontace, řešení) podle Lajose Egriho („*Umění dramatického psaní*“, 1946) a Roberta McKeeho („*Příběh: Lásky, struktura, styl a principy filmové scénaristiky*.“ Kniha byla vydána v roce 1997. Kunze jistě navštěvoval McKeeho dřívější semináře.).⁵³

⁴⁸ FRIDRICHOVSKÝ, P. Op. cit., s. 48.

⁴⁹ Op. cit., s. 49.

⁵⁰ ROMMEL, B. Op. cit., s. 28.

⁵¹ pf [Patrick Fridrichovský]. Muzikál? Drama? Ne, drama-muzikál! In Kolektiv autorů NDM. Op. cit., s. 47.; HAMANN, Brigitte. *Alžběta: Císařovna proti své vůli*. Přel. Věra Macháčková-Riegerová. Praha: Odeon, 1997, s. 463.

⁵² FREYTAG, Gustav. *Technika dramatu*. Přel. Jaroslav Žert. Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. 179 s.

⁵³ pf [Patrick Fridrichovský]. Muzikál? Drama? Ne, drama-muzikál! In Kolektiv autorů NDM. Op. cit., s. 47.

Libretista počet zmiňovaných „freitagovských“ událostí v drama-muzikálu rozšiřuje a jejich sled zhušťuje. Řadí se mezi ně: *spouštěcí moment* (Auslösendes Moment), *1. bod obratu* (Erster Wendepunkt), *1. klíčová scéna* (Erste Schlüsselszene), *bod bez obratu* (Punkt ohne Umkehr), *2. klíčová scéna* (Zweite Schlüsselszene), *2. bod obratu* (Zweiter Wendepunkt), *finta* (die Finte), *krize* (die Krise) a *realizace* (die Realisierung). Expozice se odvíjí od *spouštěcího momentu* po *1. bod obratu*. Zde začíná konfrontace, která trvá až do *2. bodu obratu*. Tento bod je počátkem řešení, jehož konec značí až *realizace*.⁵⁴

V případě Elisabeth je možnost přesného určení jednotlivých bodů výstavby ztížená skutečností, že se během let složení skladeb proměňovalo. Mezi inscenacemi zvolenými ke komparaci se v tomto ohledu mnoho odlišností nenachází. Výjimkou je skladba *Kein Kommen ohne Geh'n* v prvním dějství plzeňské inscenace, jejíž přítomnost nicméně strukturu příběhu neproměňuje.⁵⁵ V obou produkcích pak v porovnání s původním provedením přebývá skladba *Wenn ich tanzen will* a původní skladba *Schwarzer Prinz* prodělala pár nepatrných změn již v obnovené premiéře.⁵⁶

3.1.2 Libreto

3.1.2.1 První dějství

Příběh *Elisabeth*, stejně jako v případě dalších Kunzeho muzikálů (*Mozart! či Rebecca*), začíná na místě vzdáleném hlavnímu ději. U *Elisabeth* se jedná o „*Říši mrtvých a snů*“ více než 100 let po císařovnině smrti.⁵⁷ Zde je Luigi Lucheni každou noc vyslýchán kvůli její vraždě. Ohrazuje se, že motivem pro zabití byla pouze Elisabethina láska ke Smrti. Od císařovniných současníků žádá potvrzení své výpovědi. Z Lucheniho se následně stává divákův průvodce a vrací děj do roku 1850, kdy bylo Elisabeth 12 let. Mladá dívka touží uniknout před rodinnou sešlostí, na které si matka Ludovika přeje oznámit plánované zasnuby dcery Heleny

⁵⁴ BARTOVÁ, M. Op. cit., s. 110–112.; ROMMEL, B. Op. cit., s. 14.

⁵⁵ SLADKÝ, Vítězslav. Muzikál Elisabeth: Tanec Sisi se Smrtí zvedá Plzeňany ze židli [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.musical-opereta.cz/muzikal-elisabeth-tanec-sisi-se-smrtakem-zveda-plzenany-ze-zidli/>>.

⁵⁶ YOUTUBE. 1992 Elisabeth das musical (Wien 1992, Akt 1) pt. 1 [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=76uePPIODGk>>; KUNZE, Michael. *Elisabeth*. Hamburg: Edition Butterfly Roswitha Kunze, 2016, s. 22–24.

⁵⁷ KUNZE, M. Op. cit., s. 10.

s mladým císařem Franzem Josefem I. Oslavu přeruší až Elisabethin pád z visuté hrazdy. Děvče se tak poprvé setkává se Smrtí (*spouštěcí moment*).

Ve vídeňském Hofburgu se mezitím odehrává audience u císaře. Ten je pouhou loutkou v rukou své matky a má na její popud v Bad Ischl stvrdit své zasnuby se sestřenicí Helenou. V rakouských lázních si však císař, k velkému znepokojení všech, za svou choť zvolí Elisabeth (*1. bod obratu*). Již během svatby je jasné, že svéhlavá Elisabeth nevyhovuje vkusu dvora. Mladá císařovna je u dvora nešťastná a touha po svobodě pro ni začíná hrát stále větší roli (*1. klíčová scéna*). Situace se zhorší, když se císařskému páru narodí dvě dcery, které jsou mladé matce brzy po porodu odebrány. Císařovna se manželovi poprvé postaví až před jeho politickou cestou do Uher. Souhlasí, že se s Franzem Josefem na cestu vydá, pokud pojedou i děti. Dcery však během cesty onemocní a dvoutletá Sofie umírá. Při této příležitosti se Smrt snaží přesvědčit Elisabeth, aby s ním odešla.

O rok později (1858) se císařovně narodí syn, který je matce také odňat. Elisabeth tedy staví svého muže před rozhodnutí, zda bude i nadále stranit matce, či splní manželce přání a vrátí jí děti (*bod bez obratu*). Zatímco rakouský pár zažívá krizi, na tržišti se bouří lid. Dějství je uzavřeno rozhodnutím Franze Josefa vyhovět manželce v jejím ultimátu.⁵⁸

3.1.2.2 Druhé dějství

Druhé dějství začíná korunovací císařského páru v maďarské Budě. Při této příležitosti se Elisabeth opět setkává se Smrtí. Císařovna prožívá jeden triumf za druhým, ale Smrt zásluhu připisuje pouze sobě. Zatímco císařovna zažívá slávu, syn Rudolf strádá. Chlapcova osamění využije Smrt a získává si jeho důvěru. V arcivévodkyni Sofii mezitím roste nenávist ke snaše. Společně s rakouskými hodnostáři se rozhodne vytlačit jednu ženu ženou druhou. Přivedou tak do života císaře dívku s nakažlivou chorobou. Nákaza se následně projeví i u Elisabeth a dochází k rozpadu křehkého vztahu císařského páru. Císařovna opouští manžela, děti a Rakousko.

Elisabeth stárne, Franz Josef teskní a Rudolf vede nezvedený život. Zatímco císařská rodina řeší své strasti, mezi lidem roste nepokoj a bují nacionalistické ideje. V této době se Smrt rozhodne udeřit a vnuknout korunnímu princovi myšlenku na

⁵⁸ Op. cit., s. 10–73.

sebevraždu (2. *klíčová scéna*), kterou v roce 1889 realizuje (2. *bod obratu*). Rudolf je pohřben v Kapucínské kryptě ve Vídni. Po obřadu žádá nešťastná Elisabeth Smrt, aby ji vzal s sebou. Dočká se pouze odmítnutí. Následně zjišťuje, že se nenávratně rozpadl i její vztah s manželem.

Děni se poté vrací zpět do *Říše mrtvých a snů*, kde Lucheni skrze Elisabethiny příbuzné poukazuje na nevyhnutelnou zkázu habsburského rodu (*finta*). V této „*noční můře*“ Smrt předává Luchenimu vražednou zbraň a děj se ocitá v počátečním bodu, u výslechu italského anarchisty (*krize*).⁵⁹ Atentátník konečně přiznává, že k vraždě císařovny neměl žádný motiv. Chtěl zavraždit prince Orleánského, „*jenže on nepřijel*“.⁶⁰ Za oběť mu tedy 10. září 1898 padla císařovna rakouská (*realizace*).⁶¹

3.1.2.3 Kunze a historická věrnost

Lze konstatovat, že se Michael Kunze ve svém libretu téměř věrně drží životního příběhu císařovny. Pouze místy se od reality odklání ve prospěch dramatického efektu: Pomineme-li úlohu korunního prince a prvorozené Sofie, redukuje libretista například roli císařovniných dětí. Z největších historických odchylek muzikálu lze jmenovat například dnes již vyvrácené domněnky o přehnaně nepřátelském vztahu mezi Sofií a Elisabeth⁶² či skutečnost, že se Franz Josef I. nenakazil pohlavní chorobou od nevěstky, nýbrž od polské hraběnky (jednalo se navíc o kapavku, nikoli „*francouzskou nemoc*“ – syfilis – kterak zmiňuje Smrt⁶³).⁶⁴

Kunze se nekompromisním vykreslením císařovna života vymezuje proti kouzelnému mýtu jménem *Sisi*. Tuto ideu mezi roky 1955 a 1957 zpopularizovaly filmy s Romy Schneiderovou (režie Ernst Marischka),⁶⁵ které okázale ignorovaly negativní stránky císařovna života. Námět na filmové snímky byl zapůjčen

⁵⁹ Op. cit., s. 118. Vlastní překlad.

⁶⁰ PROSTĚJOVSKÝ, M. Op. cit. z odposlechu: *Elisabeth*. Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni, prem. 30. 11. 2019, režie Lumír Olšovský.

⁶¹ KUNZE, M. Op. cit., s. 73–123.

⁶² GRÖSSING, Sigrid-Maria. *Sisi: Moderní žena*. Přel. Ingeborg Churaňová. Praha: Ikar, 2009, s. 47.

⁶³ KUNZE, M. Op. cit., s. 92. Vlastní překlad.

⁶⁴ GRÖSSING, S.-M. Op. cit., s. 65.

⁶⁵ MARISCHKA, Ernst. *Sissi* [DVD]. Ústí nad Labem: North Video, 2010 [cit. 19. 10. 2020].; MARISCHKA, Ernst. *Sissi, mladá císařovna* [DVD]. Ústí nad Labem: North Video, 2010 [cit. 19. 10. 2020].; MARISCHKA, Ernst. *Sissi, císařovna osudová léta* [DVD]. Ústí nad Labem: North Video, 2009 [cit. 19. 10. 2020].

z operety *Sissy* (Kreisler/ H. a E. Marischka), která měla premiéru roku 1932 v Theater an der Wien.⁶⁶ Kunze si tak (ústý Lucheniho) neodpouští polopatické rýpnutí do zkomercializovaného obrazu Elisabeth alespoň ve skladbě *Kitsch!*:

„Man hört nur, was man hör'n will,
drum bleibt nach etwas Zeit
von Schönheit und von Scheisse,
von Traum und Wirklichkeit nur Kitsch!“⁶⁷

3.1.3 Brechtovská inspirace

Na tomto libretu je značně patrný, autorem zmiňovaný, vliv Bertolta Brechta a epického divadla. Už jen díky základnímu principu textu, díky kterému Elisabethini současníci rekonstruují příběh z dávné minulosti a italský anarchista jej přerušuje svými komentáři. Tedy podle Brechtova: „*Událost se přihodila, teď se zde opakuje.*“⁶⁸ Libreto je psáno ve stylu, který pomáhá „znázornit společenské procesy“ v „příčinných souvislostech“.⁶⁹ Výsledná demonstrace má „praktický společenský význam,“ ukazuje, že při jiném chování by ke znázorněným tragickým událostem „nemusilo dojít“ a zároveň vyjevuje, kdo je v jednotlivých situacích vinen.⁷⁰ Textový přepis skladby *Die ersten vier Jahre (Stationen einer Ehe)* pak vyjevuje Kunzeho jasný záměr využít „Efekt Z“.⁷¹ Autorem načrtnutá scéna se nese v popisném charakteru⁷² a její „demonstrátor přerušuje svou imitaci při každé příležitosti vysvětlivkami,“ se kterými se obrací se na diváky.⁷³ Po vzoru *Die Dreigroschenoper* vkládá také Kunze při této příležitosti Luchenimu do rukou

⁶⁶ THEATER AN DER WIEN. History [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.theater-wien.at/en/ueber-uns/history>>.

⁶⁷ KUNZE, M. Op. cit., s. 75.

Vlastní překlad: „*Slyšíme jen, co slyšet chceme, proto po čase zůstane z krásy a hnusu, snu a reality pouze kýč!*“

⁶⁸ BRECHT, Bertolt. Pouliční scéna. In Týž. *Myšlenky*. Přel. Ludvík Kundera. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 51–52.

⁶⁹ Op. cit., s. 52.

⁷⁰ Op. cit., s. 52.

⁷¹ Op. cit., s. 56.

⁷² Op. cit., s. 50.

⁷³ Op. cit., s. 56.

tabulky s nápisy (zde ovšem s časovými údaji).⁷⁴ Byť režisér Harry Kupfer tyto tabulky opomíjí, sám ve vídeňské inscenaci prohlubuje zcizovací efekt promítáním autentických záběrů ze života císařského páru na pohyblivé plátno.⁷⁵

Velký rozdíl mezi libretisty však spočívá v Brechtově žádosti, aby herci nepředstírali, že zpěv je pro ně přirozeným prostředkem komunikace, jak prosazuje Kunze.⁷⁶ Kupfer však vyhovuje Brechtovi alespoň v myšlence, která kladně hodnotí, „*když je hudebníky při hercově přednesu vidět*“.⁷⁷ Ve skladbě *Éljen* totiž nechává trumpetistu, aby opustil orchestřiště a zahrál krátké sólo.⁷⁸

3.1.4 Co pro nás dnes znamenají Habsburkové?

Dříve než přejdeme ke komparaci samotné, je třeba přiblížit historický kontext obklopující habsburský rod. Ten se totiž v Čechách a Rakousku značně liší.

Habsburkové jsou pozoruhodní zejména délkou své vlády, jež trvala bezmála 700 let. Dynastie disponovala skvělými diplomaty, kteří svou říši rozšiřovali zejména znamenitou sňatkovou politikou.⁷⁹ Po pádu habsburské monarchie však bylo roku 1919 zakázáno členům císařské rodiny vstoupit na území Rakouska, „*pokud se oficiálně nevzdají nároku na trůn*“.⁸⁰ O tři roky později tak rodina posledního císaře Karla I. skončila v exilu na Madeiře. Nároku na trůn se vzdal až Karlův syn Otto Habsbursko-Lotrinský roku 1961. Ještě pět let poté se konaly demonstrace proti jeho návštěvě Rakouska a jeho matka Zita Bourbonsko-Parmská zemi znovu navštívila až v roce 1982.⁸¹

Dnes se na celém světě nachází zhruba 600 členů tohoto rodu, kteří zauímají posty ve vysoké politice, bankérství, podnikatelství a mnoha dalších oborech. Sám Karel Habsbursko-Lotrinský (současná hlava rodu) dosvědčuje, že

⁷⁴ BRECHT, Bertolt. *Žebrácká opera*. Přel. Rudolf Vápeník. Praha: Artur, 2012, s. 102.

⁷⁵ *Elisabeth*. Theater an der Wien, prem. 1. 10. 2003, režie Harry Kupfer.

⁷⁶ BRECHT, B. Op. cit., s. 109.

⁷⁷ Op. cit., s. 110.

⁷⁸ *Elisabeth*. Theater an der Wien, prem. 1. 10. 2003, režie Harry Kupfer.

⁷⁹ ČESKÁ TELEVIZE. Habsburkové: Rozhovor se scénáristou Vladimírem Mertlíkem [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.ceskatelevize.cz/porady/11248773911-habsburkove/9913-rozhovor/>>.

⁸⁰ LINDNER, Tomáš. Můj děda byl císař: Jak dnes žijí Habsburkové [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.respekt.cz/tydenik/2016/45/muj-deda-byl-cisar>>.

⁸¹ Op. cit.

protihabsburské nálady postupně oslabují. Například v roce 2010 získal rod v Rakousku právo kandidovat na prezidentský post.⁸²

S českými zeměmi byla během habsburské vlády nejvíce spojena jména: Rudolfa II. (který povýšil Prahu na evropskou metropoli), Ferdinanda Dobrotivého (jenž se do hlavního města uchýlil po abdikaci), Ferdinanda d'Este (díky manželce, české šlechtice Chotkové), korunního prince Rudolfa (který do Prahy jezdil za zábavou) či Karla I.⁸³ Ani dnes však vliv Habsburků neupadl v zapomnění.

V listopadu 2020 vydala monarchistická strana *Koruna Česká* komentář k článku Dana Hrubého, který pojednával o rostoucí popularitě rodu Habsburků v České republice a snaze o jejich rehabilitaci.⁸⁴ Trend tíhnout k tomuto rodu se projevil zejména v obnově a výstavbě pomníků či vzniku jiných uměleckých děl. Jmenovitě došlo k rekonstrukci mariánského sloupu na Staroměstském náměstí v létě 2020, navrácení císařské orlice na Leopoldovu kašnu v témže roce či zbudování nového pomníku Marie Terezie. Příkladů je ovšem daleko víc.⁸⁵ Tato snaha o obnovení zašlé slávy Habsburků se objevila po dlouhých letech negativního pohledu na dříve vládnoucí rod. Například ještě během komunistického režimu se na Habsburky nahlíželo jako na zlo, jehož vinou Češi trpěli.⁸⁶ Historik Jiří Rak v rozhovoru s Hrubým dodal, že navzdory době temna, které se během vlády Habsburků odehrálo, vznikl právě v tomto období „moderní český národ“.⁸⁷ Ten si však až s nástupem 20. století plně uvědomil, co znamená „skutečná germanizace“.⁸⁸ Během komunistického režimu byla první republika hanobena a rakouští vládci nebyli považováni za součást českých dějin. Velkou roli tak v rehabilitaci Habsburků hrál sentiment, díky němuž vymizelo pojítko rodu s němectvím. „Najednou vnímáme Habsburky jako české panovníky. V případě

⁸² Op. cit.

⁸³ ČESKÁ TELEVIZE. Op. cit.

⁸⁴ HRUBÝ, Dan. Češi prostřednictvím pomníků rehabilitují vládu Habsburků [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.reflex.cz/clanek/historie/103701/cesi-prostrednictvim-pomniku-rehabilituji-vladu-habsburku.html#subscription-box>>.

⁸⁵ KORUNA ČESKÁ. Reflex: Češi prostřednictvím pomníků rehabilitují vládu Habsburků [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.korunaceska.cz/novinky/aktualne/zaujalo-nas/1063-reflex-cesi-prostrednictvim-pomniku-rehabilituji-vladu-habsburku>>.

⁸⁶ HRUBÝ, D. Op. cit.

⁸⁷ Op. cit.

⁸⁸ Op. cit.

Františka Josefa I. vzniká až dokonce kult, provázený touto mytizací starých časů,“ uvedl Rak.⁸⁹

Česká fascinace žijícími Habsburky se projevila i na sklonku roku 2019, kdy mladý Ferdinand Habsbursko-Lotrinský poprvé zavítal do Prahy. Zpráva o jeho návštěvě tehdy média zaplavila.⁹⁰ V lednu 2021 se pak v českých médiích objevily články oslavující narozeniny Ferdinandova otce Karla. Z iniciativy *Spolku pro obnovu Českého království* byla při této příležitosti zhotovena kopie svatováclavské koruny, která měla sloužit coby narozeninový dar pro jejich právoplatného následníka trůnu.⁹¹ Téma Habsburků v Čechách znovu viditelně ožívá a dokazuje, že dramaturgická volba uvést *Elisabeth* přišla v pravý čas.

3.2 Komparace dvou inscenací

3.2.1 Úvodem ke komparaci

Navzdory skutečnosti, že muzikál o rakouské císařovně vstoupil do České republiky teprve v roce 2019, jeho drobné střípky se objevovaly již dříve. Poprvé se skladba z muzikálu objevila v roce 1998 v rámci hudebního projektu Daniela Hůlky *Mise*.⁹² V *Misi* se kromě hitů z mnoha zahraničních muzikálů a filmů (hlavním lákadlem se stala píseň z filmu *Titanic*) objevila skladba *Mama, wo bist du?*, jež nesla název *Nino*. Píseň byla volně přebásněna Zdeňkem Borovcem.⁹³ Tentýž libretista o rok později přeložil i skladbu *Ich gehör nur mir* coby *Já chci být jen svá* pro album Leony Machálkové (1999). Text se v tomto případě držel vyznění původního díla.⁹⁴ V následujících letech však role překladatele Kunzeho tvorby připadla zmiňovanému Michaelu Prostějovskému.

⁸⁹ Op. cit.

⁹⁰ KORUNA ČESKÁ. Arcivévoda Ferdinand Zvonimír navštívil Prahu [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.korunaceska.cz/novinky/aktualne/kralovska-rodina/965-arcivevoda-ferdinand-zvonimir-navstivil-prahu>>.

⁹¹ ŠAROUNOVÁ, Irena. Potomek posledního českého krále dostane k narozeninám kopii svatováclavské koruny [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://vysocina.rozhlas.cz/potomek-posledniho-ceskeho-krale-dostane-k-narozeninam-kopii-svatovaclavske-8401289>>.

⁹² VIS IDU. Inscenace [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=2739&mode=0>>.

⁹³ HŮLKA. Mise [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://www.hulka.cz/aktivity/mise/misetvurci.html>>.

⁹⁴ RICHTER, Jiří. Muzikálová senzace z Vídně. *Melodie* 38, 2000, č. 2, s. 27.

Velkým rozhodnutím, které určilo podobu české inscenace *Elisabeth*, bylo uvést muzikál na českou scénu coby non-replicu. Plzeňská produkce je vytvořena pod volnou licenci, není tudíž přesnou kopií té původní (Podléhala však dohledu supervizora z Vídně⁹⁵ a obsazení hlavních rolí muselo být odsouhlaseno tvůrčí dvojicí.⁹⁶).⁹⁷ Sami autoři muzikálu uvádějí, že pokud se režiséři vydají touto cestou, obohacují skrze „*východiska odlišných režijních stylů*“ je samotné.⁹⁸ Nedojde-li „*ke zkreslení podstaty příběhu*“, ochotně přijmou „*variace, pokud jsou vhodné pro kulturu daného místa*“.⁹⁹ Jejich tvrzení dokládá skutečnost, že byl muzikál během let mnohokrát upravován. Docházelo, jak již bylo zmíněno, k přepisování, připsování a mizení skladeb, měnilo se také jejich pořadí. Během let se objevily například skladby: *Rondo of Love and Death*, *Zwischen Traum und Wirklichkeit*, *Wenn ich tanzen will*, *Verschwörung* či *Bellaria*.¹⁰⁰ Tyto „nově“ připsané písně si našly stálé místo v mnoha mladších produkcích po celém světě.¹⁰¹ Navzdory bohaté historii hudebních proměn muzikálu *Elisabeth* se tato bakalářská práce inscenacím v tomto ohledu věnovat nezamýšlí. Jak již bylo zmíněno v souvislosti s libretem, mezi produkcemi zvolenými pro komparaci se v tomto ohledu zásadní rozdíly nenacházejí.

Je také třeba poznamenat, že řada inscenací *Elisabeth* byla v průběhu let zaznamenána na elektronické nosiče. Kromě mnoha německých verzí se objevila i řada japonských nahrávek. Nejzásadnější je však existence dvou audiovizuálních záznamů inscenací z Theater an der Wien (1996 a 2005).¹⁰² Nelze se tedy divit názoru, který pro *Musical CZ* vyslovila Andrea Ulagová. Domnívá se, že pokud má

⁹⁵ SLADKÝ, V. Op. cit.

⁹⁶ MUZIKÁL EXPRES. Nahrávky z muzikálu Elisabeth, který má na svém repertoáru v české premiéře Divadlo J. K. Tyla v Plzni. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. URL: <<https://dvojka.rozhlas.cz/vylety-do-sveta-popularni-hudby-a-filmu-8450745>>.

⁹⁷ ULAGOVÁ, Andrea. RECENZE: Muzikál ELISABETH v Plzni. Císařem premiéry se stal Režný [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <https://www.musical.cz/recenze-reportaze/recenze-muzikal-elisabeth-v-plzni-cisarem-premiery-se-stal-rezny/?fbclid=IwAR03PzA_tUYl_FeCJ2ClP2OjSPwcN511UEGrjZLBC4u45T07JqHvnaWYjs>.

⁹⁸ KATSURA, M. Op. cit.

⁹⁹ Op. cit.

¹⁰⁰ ROMMEL, B. Op. cit., s. 109.

¹⁰¹ KATSURA, M. Op. cit.

¹⁰² WIKIPEDIA. Elisabeth (musical) – CD and DVD [online]. [cit. 30. 4. 2021]. URL: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_\(musical\)#CD_and_DVD_releases](https://en.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_(musical)#CD_and_DVD_releases)>.

divák „*nastudované zahraniční verze*,“ ocitne se při sledování české inscenace „*v lehké nevýhodě*,“ neboť ta „*se v mnoha motivech, které jsou už zažitě z jiných nastudování, vydává vlastní cestou*“.¹⁰³ S tímto poznatkem skutečně nelze než souhlasit.

Díky dodnes dostupnému audiovizuálnímu záznamu je jednou z oněch nejznámějších „zahraničních verzí“ obnovená premiéra muzikálu z roku 2003 (Theater an der Wien). Její záznam byl pořízen na reprízách 30. a 31. října 2005, tedy zhruba měsíc před prosincovou derniérou. Jednalo se o 434. a 435. reprízu inscenace, potažmo o 1713. a 1714. představení *Elisabeth* v tomto divadle.¹⁰⁴

V následujících kapitolách budou výše zmíněné verze *Elisabeth* konfrontovány. Jejich podoba bude přiblížena skrze jednotlivá témata (divadla a jejich tvůrčí týmy, režie, kostýmy, scénografie, choreografie, herci a hlavní postavy) nejprve s přihlédnutím k inscenaci rakouské, poté k podstatně mladší české. V případě Plzně se komparace částečně opře o články kulturních recenzentů.

3.2.2 Divadla a jejich tvůrčí týmy

3.2.2.1 Theater an der Wien

Theater an der Wien nechal v roce 1801 vystavět Emanuel Schikaneder. Od roku 2006 vystupuje instituce coby „*new opera house*“ a od derniéry *Elisabeth* se v jejích prostorách muzikály neuvádějí.¹⁰⁵ Toto rakouské divadlo má bohatou historii spojenou se jmény velkých tvůrců. Objevila se zde například díla Wolfganga Amadea Mozarta (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Die Entführung aus dem Serail*, *Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*) a po roce 1965 byly představeny „broadwayské“ hit muzikály (*Man of La Mancha*, *Evita*, *Jesus Christ Superstar*, *Phantom of the Opera*, *Cats* či *Freudiana*).¹⁰⁶

V roce 1992 divadlo vyprodukovalo světovou premiéru *Elisabeth*, která se s přestávkou hrála šest let. V říjnu 1999 se pak na Vídeňce uskutečnilo úplně první představení muzikálu *Mozart!* následované obnovenou inscenací díla o životě

¹⁰³ ULAGOVÁ, A. Op. cit.

¹⁰⁴ BACK-VEGA, Peter. *Elisabeth – Live aus dem Theater an der Wien (program záznamu)*. Vídeň: Vereinigte Bühnen Wien – HitSquad Records (MG-SOUND), 2005, 18 s.

¹⁰⁵ VBW. Theatres [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.vbw.at/en/theatres/theatres>>.

¹⁰⁶ THEATER AN DER WIEN. History [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.theater-wien.at/en/ueber-uns/history>>.

rakouské císařovny.¹⁰⁷ Během jejích příprav se v roce 2003 sešel téměř celý původní tvůrčí tým (chybí však H. Toelstede, kterého nahradil A. Voller – light design). Tito muži se následně v různých kombinacích scházeli nad díly Kunzeho a Levaye i v pozdějších letech, ovšem pod záštitou jiných divadel. Zejména choreografie Dennise Callahana se pojí s více než dvacítkou inscenací Kunzeho libret (*Elisabeth* 9x, *Ples upírů* 8x, *Rebecca* 4x). Scénograf Hans Schavernocho spojil své jméno s jedenácti inscenacemi (*Elisabeth* 7x, *Mozart* 4x), se stejným počtem pak i samotný režisér Harry Kupfer (*Elisabeth* 7x, *Mozart* 4x).¹⁰⁸ Harry Kupfer s Hansem Schavernochem však společně nepracovali pouze na muzikálových produkcích. Jejich spolupráce zaznamenala velký ohlas i v případě proslulé tetralogie Richarda Wagnera *Der Ring des Nibelungen*.¹⁰⁹ Režisér a scénograf spojili při této příležitosti (a nejen při ní) síly s kostýmním výtvarníkem Reinhardem Heinrichem (*Elisabeth* 2x).¹¹⁰

3.2.2.2 Divadlo Josefa Kajetána Tyla

Ve městě Plzni se samostatný operetní soubor s pomocí Rudolfa Lampy (šéfrežisér) a Jaromíra Otty Karla (dirigent) objevil v roce 1954, kdy ředitel DJKT Rudolf Kubáček rozdělil odpovědnost za provoz divadla mezi čtyři umělecké šéfy (činohra, opereta, opera, balet).¹¹¹ Ansámbl operety hrál ve Velkém i Malém divadle, po jehož uzavření (pol. 60. let) přesunul svou činnost na scénu Komorního divadla. S rostoucí zálibou v muzikálu se „soubor muzikálu a operety“ v sezoně 2013/2014 rozdělil ve dvě.¹¹²

V následující sezóně se osamostatněný muzikálový soubor přesunul na Novou scénu (některé z produkcí se však objevují i na Malé scéně či jevišti Velkého divadla), kde se od roku 2017 pod uměleckým vedením Lumíra Olšovského objevují tituly jako *West Side Story* (Bernstein/Sondheim), *Chyt' mě, jestli na to máš* (Shaiman/Shaiman, Wittman), *Sweeney Todd* (Sondheim/Sondheim), *Šumař na střeše* (Bock/Harnick), *Duch* (Stewart, Ballard/Stewart, Ballard, Rubin), *Billy Elliot*

¹⁰⁷ THEATER AN DER WIEN. Op. cit.

¹⁰⁸ UNITED MUSICALS. Productions [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/>>.

¹⁰⁹ KUPFER, Harry. *Der Ring des Nibelungen* [DVD]. Hamburg: Warner Music Group Germany, 2007 [cit. 25. 12. 2020].

¹¹⁰ UNITED MUSICALS. Op. cit.

¹¹¹ DJKT. Historie [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.djkt.eu/historie>>.

¹¹² DJKT. Historie muzikálu [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.djkt.eu/historie-muzikalu>>.

(John/Hall) či právě *Elisabeth* (všechna zmíněná díla byla uvedena v režii šéfa plzeňského muzikálu).¹¹³

Stejně jako v případě rakouské inscenace se i v českém tvůrčím týmu *Elisabeth* objevila jména, která se vyskytla v souvislosti s tvorbou Kunzeho a Levaye již dříve. Kromě zmíněného Pavla Báry, jehož jméno je spojeno s ostravskou *Rebeccou*, se s jiným muzikálem pojí i jméno scénického výtvarníka Ondřeje Zichy (*Ples upírů*). S pražskou inscenací je spojen i kostýmní výtvarník Roman Šolc. Jediným společným jmenovatelem českých produkcí Kunzeho děl tak zůstává pouze jméno překladatele Michaela Prostějovského.¹¹⁴

3.2.3 Režie

Nahlédneme-li do libreta *Elisabeth*, je zřejmé, že o textu, nad kterým autor přemýšlel více než osm let a čtyři roky na něm intenzivně pracoval, měl v mnohém velmi konkrétní představu.¹¹⁵ V mnoha pasážích totiž obdařil hlavní text explicitními režijními poznámkami. Například ve skladbě *Alle Fragen sind gestellt (An Deck der sinkenden Welt)* zabírají téměř celou stránku textu.¹¹⁶ V případě *Epilogu (Der Schleier fällt)* tvoří tyto záznamy dokonce výraznější část zápisu než obsah samotné písně.¹¹⁷ Navzdory četným scénickým poznámkám se ani jeden z režisérů (pro komparaci zvolených inscenací) Kunzeho detailních popisů dopodrobna nedrží.

Jejich práci dělí celých 16 let (hovoříme-li o obnovené premiéře z roku 2003). Pokud se přikloníme k inscenaci světové premiéry, číslo se vyšplhá k 27. Není tedy divu, že se od sebe inscenace zásadně odlišují, neboť i samotná obnovená rakouská inscenace se od podoby té původní lehce odchyluje. Podle Michaela Prostějovského se již v tomto případě jednalo o „*mírně upravenou verzi [...] se zřetelnými stopami essenského nastudování*“.¹¹⁸

¹¹³ DJKT. Op. cit.

¹¹⁴ VIS IDU. Inscenace [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=2739&mode=0>.

¹¹⁵ ROMMEL, B. Op. cit., s. 28.

¹¹⁶ KUNZE, M. Op. cit., s. 116.

¹¹⁷ Op. cit., s. 120.

¹¹⁸ PROSTĚJOVSKÝ, M. Op. cit., s. 293.

3.2.3.1 Harry Kupfer

Režisér rakouské inscenace Harry Kupfer (*1935 - †2019) za svého života „projevil obdivuhodnou schopnost inscenovat živým, poutavým a objevným způsobem“ a zůstává proslulou osobností operní režie i po své smrti.¹¹⁹ Mezi jeho nejznámější počiny patří inovativní inscenování děl Wagnerových. Například podstatnou součástí již zmiňovaného *Der Ring des Nibelungen* (90. léta, festival v Bayreuthu) zasazeného do postapokalyptické vize světa, jsou světelné efekty.¹²⁰ Lze tedy zpozorovat, že se Kupferova rozsáhlá zkušenost s operními díly promítala i do jeho muzikálové režie. Spojitosti mezi *Elisabeth* (která k opeře inklinuje i svou hudební povahou) a *ságou o Nibelunzích*, které vznikly v krátkém časovém úseku, jsou tak často nápadné.

Kupferova režijní práce se soustřeďuje především na herecké a pěvecké výkony, kterým podřizuje ostatní složky inscenace. Hercům bylo dopřáno mnoho prostoru v sólových skladbách i tam, kde Lumír Olšovský na jeviště soustřeďuje více postav (např. *Wenn ich tanzen will* či *Nichts, Nichts, gar nichts*). Častokrát tak v Rakousku místo company dokresluje dění na jevišti scénografie se zcizovacími prvky a *Elisabeth* se stává více významotvornou (Císařovna je kupříkladu nejednou zobrazena v zrcadle či rámu obrazu. Tato režijní volba se pravděpodobně váže na základní tezi zmiňované skladby *Kitsch!*). Nicméně má právě v těchto momentech sklony působit staticky, neboť spoléhá čistě na velkolepost scénografie (*Ich gehör nur mir; Nichts, Nichts, gar nichts; Streit Vater und Sohn*). Mnohem frekventovaněji se však objevují případy, kdy je skromně zdobený jevištní prostor obýván scénografickým prvkem v nadživotní velikosti, se kterým herci interagují (*Jedem gibt er das Seine; Nichts ist schwer; Streit Vater und Sohn; Nur kein Genieren*).

Dalším výrazným opakujícím se elementem jsou laserové paprsky a halogenové osvětlení. V *Elisabeth* se první takovýto prvek objevuje bezprostředně v *Prologu*. Lucheni zde zvedá nad hlavu světelnou tyč, s jejíž pomocí balancuje nad probouzejícími se mrtvými. Světelná konstrukce později zdobí i kolotoč, na kterém se prezentují klientům lehké děvy (*Nur kein Genieren*). Zajímavým způsobem je světlo využito také při zhmotnění obrovské šachovnice ve skladbě *Wir oder sie*. Je

¹¹⁹ WARRACK, John – WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. Přel. Jaroslav Holba. Praha: Iris, 1998, s. 277.

¹²⁰ *Der Ring des Nibelungen*. Bayreuth Festival, prem. 1988-1992, režie Harry Kupfer.

tedy patrné, že Kupferova produkce muzikálu superlativů vyžadovala stejně bohaté technické zázemí jako jeho opery.

Práci na muzikálu *Elisabeth* si německý režisér na pevných scénách zopakoval v letech 2008 (Berlín, Theater des Westens) a 2012 (Vídeň, Raimund Theater). Třikrát se jeho *Elisabeth* vydala i na turné po Evropě (2008–2010, 2011–2012, 2015–2016). Poslední z nich začínalo svou pout' až v Šanghaji (2014).¹²¹ Kupfer se stal význačným režisérem, který byl uznáván i zavrhován pro svůj inovativní přístup. Michael Cooper v článku pro *New York Times* uvedl, že Harry Kupfer „rozlítl některé puristy svými produkcemi s koncepčním přístupem, které využívaly neobvyklá prostředí, ale také získal zástupy obdivovatelů a ovlivnil nastupující generace režisérů“.¹²²

3.2.3.2 Lumír Olšovský

Elisabeth Lumíra Olšovského (*1973) se od té Kupferovy v mnohém liší. Zejména se nespolehá na takové množství zcizovacích efektů jako ta rakouská (I když všudypřítomná pohyblivá konstrukce zvaná „koruna“, na kterou jsou zavěšovány šály mnoha barev, by mohla svědčit o opaku.). Olšovský dále upouští od vídeňské stříhovitosti a buduje iluzi kontinuální narace, díky níž na sebe většina plzeňských scén bezprostředně navazuje.

S touto plynulostí se často pojí požadavek na přesné načasování pohybu po jevišti, na nějž spoléhá především iluze, v jejímž rámci opouští Elisabethina duše tělo. Poprvé se tak stane po nehodě na rodinné oslavě: Zraněnou dívku odkládají příbuzní na přistavený otoman. Přítomné postavy vytvoří kolem pohovky zástup, z nějž se po chvíli vymaní duše malé Sisi. Ta se následně setkává se Smrtí. Stejný princip využívá i závěr inscenace: Umírající císařovna odklopýtá ze scény, zpět však vrávorá její dvojnice. Ta je po pádu na zem obklopena davem, aby se její duše mohla neočekávaně vynořit na opačné straně scény. Tato režijní volba potvrzuje skutečnost, že postava Smrti je v Plzni entitou stojící nad všední realitou. V porovnání s tímto konceptem působí Kupferova Smrt jako pouhý výplod

¹²¹ UNITED MUSICALS. Harry Kupfer [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/person/harry-kupfer/>>.

¹²² COOPER, Michael. Harry Kupfer, Director and 'Opera King of Berlin,' Dies at 84. [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.nytimes.com/2020/01/03/arts/music/harry-kupfer-dead.html>>. Vlastní překlad.

císařovny fantazie. Během prvního setkání se Smrtí je totiž rakouská Elisabeth vyobrazena v horečnatém blouznění, což komentují i přihlížející.

Další podstatnou změnou v české inscenaci je absence Elisabeth v některých z klíčových scén. Například ve skladbách *Alle Fragen sind gestellt* a *Éljen* se císařovna neobjeví až do jejich samotného závěru. V první zmiňované scéně lze v rakouské inscenaci sledovat (Kunzem popsané) přípravy mladé Elisabeth na svatební obřad. V druhém případě se jedná o triumfální průvod po korunovaci v Budě. Během této scény vídeňské inscenace je císařský pár viděn při účasti na probíhajících oslavách. V Plzni nadšený dav jeho příchod teprve očekává.

Rozdíly mezi inscenacemi prohlubuje skutečnost, že premiérový rukopis Harryho Kupfera je dodnes pokládán za konvenční podobu inscenace. Německý režisér totiž motivy, kterým se Olšovský vyhýbá, opakoval i v novějších produkcích.

3.2.4 Kostýmy

3.2.4.1 Reinhard Heinrich

Podstatnou složkou dokreslující celou inscenaci jsou kostýmy. Na oděvech pro rakouskou inscenační verzi pracoval Reinhard Heinrich (*1935 - †2006), jehož spolupráce s Harrym Kupferem začala již v roce 1977.¹²³ Kostýmy, které navrhl pro inscenaci *Elisabeth* ozvláštnil velmi nápadným jednotícím prvkem. Všechny příslušníky rakousko-uherského dvora totiž zdobí vyšívána jedlová ratolest. Birgit Rommelová ve své diplomové práci uvádí, že tato podélná výšivka táhnoucí se od levého ramene až po spodní část kostýmu symbolizuje křehkost a neustálé porušování přísah, které postavy vyřkly.¹²⁴ Tento atribut je v celkové stylizaci natolik významný, že se stal i součástí scénografie (Během skladby *Streit Vater und Sohn* se tento symbol objevuje na královské koruně v nadživotní velikosti, v níž stojí císař.).

Většina Heinrichových kostýmů je honosná a dobová, vymyká se pouze Lucheni a Smrt. Kostým císařovny vraha se skládá z prostých černých kalhot a černého trika se sakem. Lucheni tedy v porovnání s ostatními postavami působí velmi nadčasově a divákovi se přibližuje nejen vzájemnou interakcí, ale i vzhledem.

¹²³ ROMMEL, B. Op. cit., s. 90.

¹²⁴ Op. cit., s. 90.

Kostým však, dle potřeby, přizpůsobuje jednotlivým výstupům. Obléká tak například číšnickou zástěru či velmi výrazný třpytivý oděv během skladby *Kitsch!* Podobné proměny prodělává i český Lucheni. Jeho základní kostým nicméně stylově splývá se zbytkem inscenace.

Pro postavu Smrti navrhl Heinrich dva základní obleky (bílý kovbojský s třásněmi a černý s modrými detaily) a několik dílčích převleků. Podstatná je zejména proměna v Mary Vetserovou, která je velmi významotvorná. Symbolizuje skutečnost, že korunní princ spáchal sebevraždu právě po jejím boku. Vede také ke spekulacím ohledně Rudolfova skonu. Poukazuje na skutečnost, že princovo úmrtí bylo pouhou intrikou Smrti. Kostým plzeňského antagonisty tolik proměn neprodělává. Má výhradně černou barvu a obejde se bez větších obměn (Oděv mění pouze během předepsaného imitování doktora Seeburgra, ošetřujícího lékaře císařské rodiny.¹²⁵). Jeho odění je omezeno na (celo)černý komplet, jehož podobu završují rukavice a na ramenou opeřený kabát. Celkovou estetiku pak doplňuje černé líčení očí.

3.2.4.2 Roman Šolc

Kostýmy pro plzeňskou inscenaci navrhl Roman Šolc (*1976). Nejméně překvapivým se stalo jeho řešení oděvů pro samotnou císařovnu. Velká část jejich kostýmů odpovídá, či je minimálně velmi podobná, rakouskému originálu. Četná řada z nich je totiž historicky podložena a kritiky oceněna. Recenzenti často kladně hodnotí známé bílé šaty s hvězdičkami, které Elisabeth oblékne ve finále prvního dějství. Vítězslav Sladký dokonce uvedl, že „*nádherně opulentní kostýmy*“ považuje „*za naprosto srovnatelné s Vídní*“.¹²⁶ Přesto se v inscenaci objevil jeden kostýmní výtvar, jenž se stal terčem kritiky, neboť se z oděvů historické povahy zcela vymykl. Sladký tak doplnil, že z „cca 250“ kostýmů „*za jediný omyl*“ považuje „*úplně první kostým Sisi, jejíž růžové šatičky vypadají jak z jiné inscenace a jsou opravdu příšerné*“.¹²⁷ Je však pravděpodobné, že smysl tohoto kousku české garderoby je mnohem hlubší a (ne)nápadně poukazuje na estetiku Marischkových filmů.

¹²⁵ KUNZE, M. Op. cit., s. 91.

¹²⁶ SLADKÝ, V. Op. cit.

¹²⁷ Op. cit.

Dalšími historicky podmíněnými kostýmy disponuje Franz Josef. Navzdory skutečnosti, že má jeho uniforma pevný historický základ, v inscenacích se liší. Zatímco uniforma Franze Josefa zůstává v Plzni po celou dobu stejná, Heinrich ji obměňuje. Ani jeden z kostýmních výtvarníků však nereflektoval skutečnost, že se o císaři hovořilo jako o „poručíkovi v červených kalhotách“.¹²⁸ Nohavice v této barvě obléká pouze český Franz Josef při příležitosti svatby.

Za zmínku však stojí také uniforma korunního prince, ovšem z jiného důvodu. Sako kostýmu pomáhá Pavlu Klimendovi vykreslit psychický úpadek císařského syna. Dospělý Rudolf má svrchní část kostýmu upravenou pouze bezprostředně po přeměně z dítěte v muže. Poté ji nosí výhradně rozhalenou. Rozepnutá uniforma musí být symbolem rebelie či nezvedeného života následníka trůnu, neboť uniformu nezapíná ani Rudolf v Rakousku.

Je třeba také připomenout, že se kostýmní výtvarníci a maskéři museli vypořádat s časovým rozsahem díla. Vždyť během jednoho večera uplyne pokaždé celých 48 let (1850-1898). Stárnutí postav je o poznání propracovanější v Rakousku. Proměny v *TadW* jsou tak dokonalé, že Franz Josef na sklonku života vypadá dočista jako (svůj) zkomercializovaný obraz z televizních obrazovek.

3.2.5 Scénografie

3.2.5.1 Hans Schavernocho

Celkovou podobu inscenace v Theater an der Wien doplnila scénografie Hanse Schavernocho (*1945). Je velkolepá a hojně využívá pláten, která dle potřeby rozdělují jeviště. S jejich využitím se podařilo ukrýt větší přestavby, jež jsou v Plzni divákům na očích. Ve Schavernochově práci se kromě dříve zmiňovaných dekorací v nadživotních velikostech objevují i jiné vynalézavé prvky. Z těch nejvýraznějších lze jmenovat příplutí Elisabethiných příbuzných po Starnberském jezeře (*Schön, euch alle zu sehn*) či příjezd bavorské rodiny na setkání v Bad Ischl koňským povozem (*So wie man plant und denkt*). V obou případech hraje hlavní roli točna.

Scénograf dále využívá dvou vyvýšených otočných pódíí, šikmin, polopropustných pláten a velkých paravánů. První ze zdobených paravánů se objevuje ve skladbě *Sie passt nicht*. Druhý, s karikaturami (od Manfreda Deixe)

¹²⁸ GRÖSSING, S.-M. Op. cit., s 47.

„čumilů“ očekávajících konzumaci císařského sňatku, přichází na scénu na sklonku následného svatebního veselí (Olšovský toto symbolické zobrazení nahrazuje skutečnými osobami).¹²⁹

V ohledu na technickou vymoženost vídeňské produkce se nejvíce působivým prvkem inscenace stala pojízdná autíčka (*Die fröhliche Apokalypse*). Bez povšimnutí však nezůstává ani nadrozměrná císařská orlice, která vynáší právě zasnoubený pár do nebes (*Nichts ist schwer*), či zmiňovaný pohyblivý kolotoč a kasa v nevěstinci Frau Wolf (*Nur kein Genieren*). Jevištní výtvarník si také zásadním způsobem pohrává s perspektivou a projekcí, která významným způsobem dokresluje podobu scén. Coby jednotící prvek mnohdy využívá pohyblivou lávku, jež se opakovaně spouští nad scénu a ve vodorovné poloze tvoří horizontální předěl jeviště. Její podoba nápadně připomíná příd' lodi a pravděpodobně odkazuje k Lucheniho komentáři: „*Ecco ... die Welt ist ein Schiff. Und das Schiff geht unter.*“ („*Ecco ... svět je loď. A loď klesá ke dnu.*“¹³⁰).¹³¹ Symbolika lodi se nese i skrze jednu z posledních skladeb, v níž Ital tuto repliku pronáší. V rámci *Alle Fragen sind gestellt (An Deck der sinkenden Welt)* Lucheni představuje Elisabethiny příbuzné, kteří balancují na plošině vzbuzující dojem lodní paluby na rozbouřeném moři. Tuto symboliku využívá i česká produkce. Ta při této příležitosti zapojuje téměř veškerou jevištní techniku, kterou má divadlo k dispozici. Podle plzeňských zaměstnanců je tato scéna (zapojující všechny jevištní stoly) tou nejsložitější, která se na tamním jevišti doposud objevila.¹³²

3.2.5.2 Ondřej Zicha

S ohledem na scénografii Ondřeje Zichy vyjádřil Josef Herman názor, že „základní scénická dispozice je analogická původnímu vídeňskému nastudování“.¹³³ Plzeňská inscenace se nicméně musela vypořádat s provozem divadla, v jehož rámci se tituly po krátkých setech mění. Tato skutečnost zapříčinila, že scéna „je na české muzikálové poměry nezvykle střídma a

¹²⁹ ROMMEL, Op. cit., s. 88.

¹³⁰ KUNZE, M. Op. cit., s. 117. Vlastní překlad.

¹³¹ Op. cit.

¹³² MUZONLINE. HOVORY ZA OPONOU - 2.díl (strojnici) [online]. [cit. 18. 3. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=15m7JjS5OhU>>.

¹³³ HERMAN, Josef. Kritické teze Josefa Hermana (2020/2) Elisabeth [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.divadelni-noviny.cz/kriticke-teze-josefa-hermana-2020-no-2-elisabeth>>.

náznaková, “ jak výstižně uvedla Tereza Zálešáková.¹³⁴ Stěžejní roli ve scénografii hrají „*tři kovové konstrukce se světly, jezdící nahoru a dolů*,” na nichž „*visí závěsy*,” se kterými členové company neustále manipulují.¹³⁵ Tento komentář Andrey Ulagové vypovídá o dřívějším tvrzení, že právě ona kovová „koruna“ působí coby nejdůležitější zcizovací efekt inscenace.

Základní scénické dispozice završují rychlé jevištní stoly. Díky nim se podle Vítězslava Sladkého „*prostředí [...] střídají jak na drátcích*“ a „*tam, kde obvykle stojí kulisy, si*“ scénograf „*vypomáhá světelnými efekty nebo látkou*“.¹³⁶ S těmito světelnými efekty se pojí i projekce, k níž se vyjádřila Barbora Bittnerová. Poznamenala, že projekce je střídma a „*diváci se tak nedočkají kýčovitých projekcí, které zaplavily pražské muzikály jako plevel*“.¹³⁷ Přestože zmiňované projekce nehrají v inscenaci zásadní roli, první z nich se objevuje ihned v závěru úvodní skladby (*Prolog*). V rakouském nastudování se při této příležitosti spouští zástěna se siluetou císařovny. V Plzni je tato kulisa nahrazena chvilkově promítnutým Elisabethiným portrétem. V závěru scény *Elisabeth, mach auf mein Engel* využívá česká scénografie projekce puklin na prkna jeviště. Ty mohou symbolizovat pomyslný zánik naivity, jež v Elisabeth doposud zůstával. Atmosféru dokresluje i zobrazení noční oblohy na zadní prospekt jeviště ve skladbě *Die Schatten werden länger*. Je tedy patrné, že „*projekce [...] jsou chudší než vídeňské, a méně významotvorné*,” kterak uvedl Josef Herman.¹³⁸ Jejich funkce je navíc spíše estetická.

Scénografie ztrátou významotvornosti utrpěla podle Vítězslava Sladkého zejména v řešení skladby *Wir oder sie*. V Čechách se totiž musela obejít „*bez koníčků a pověstné šachovnice*“.¹³⁹ Aktéři (Sofie s kamarilou) jsou tak během

¹³⁴ ZÁLEŠÁKOVÁ, Tereza. Všichni tančí se smrtí, ale nikdo jako Elisabeth [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.divadelni-noviny.cz/michael-kunze-a-sylvester-levay-elisabeth-recenze>>.

¹³⁵ ULAGOVÁ, A. Op. cit.

¹³⁶ SLADKÝ, V. Op. cit.

¹³⁷ BITTNEROVÁ, Barbora. Elisabeth jako emancipovaná žena vzdorující císařským konvencím. Plzeňské divadlo uvedlo první českou verzi slavného muzikálu [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.informuji.cz/clanky/7407-elisabeth-jako-emancipovana-zena-vzdorujici-cisarskym-konvencim-plzenske-divadlo-uvedlo/>>.

¹³⁸ HERMAN, Josef. Op. cit.

¹³⁹ SLADKÝ, V. Op. cit.

svých intrik odkázání pouze na potutelné kroužení kolem arcivévodčina psacího stolu (Nacházejí se alespoň v Sofiiných komnatách, jak předepisuje autor.¹⁴⁰).

3.2.6 Choreografie

3.2.6.1 Dennis Callahan

Podobu inscenace završila choreografie Dennise Callahana (ve spolupráci s Doris Marie Marlisovou a Liane Katie Maynardovou), jehož pohybová složka se objevila již ve světové premiéře.¹⁴¹ Vzhledem k povaze Kunzeho drama-muzikálu spočívala úloha choreografů ve vedení scén formou sborových výstupů „s přesně danou choreografií, které však – jako u některých broadwayských show – nepředvádějí jen schopnosti jednotlivých tanečníků, ale posouvají děj kupředu“.¹⁴² Tanečním scénám se Callahan ale zcela nevyhnul. Tradiční pohybovou scénu využívá například během skladby *Sie passt nicht*: Zatímco se Max se Sofií hádají v popředí scény o Elisabethině osudu, za jejich zády se odehrává bál. Tyto tančící páry lze sledovat skrze paraván s několika otočnými dveřmi. S blížícím se koncem scény se tanečníci přesouvají blíže k divákům, kde v tanci pokračují.

V Rakousku se však objevují i další dílčí choreografie, skrze které company dokresluje jednotlivé scény (např. *Eine Kaiserin muss glänzen* či *Milch!*). Například v již zmiňované skladbě *Wir oder sie* je pohyb stěžejní součástí výstupu. Vyžaduje přesné načasování, aby se jednotliví členové kamarily mohli mezi sebou na nadrozměrné šachovnici s geometrickou přesností proplétat. Při dalších příležitostech dává Callahan přednost spíše davovým scénám, které využívají iluze přirozeného pohybu. Ve Vídni tedy bylo samostatných tanečních scén využito velmi sporadicky a v mnoha výstupech se inscenace bez company obešla zcela. Plzeň své členy zapojuje o poznání častěji (např. *Wenn ich tanzen will; Wie du; pasáže Die ersten vier Jahre; Nichts, Nichts, gar nichts* či *Kitsch!*).

3.2.6.2 Pavel Strouhal, Denisa Komarov Kubášová

Český tým (Pavel Strouhal, Denisa Komarov Kubášová a asistent choreografie Pavel Klimenda) se vydal cestou nápaditých skupinových scén.

¹⁴⁰ KUNZE, M. Op. cit., s. 85.

¹⁴¹ UNITED MUSICALS. Elisabeth (Wien, 1992) [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/produktion/elisabeth-wien-1992/>>.

¹⁴² BARTOVÁ, M. Op. cit., s. 114.

Během nich se postavy volně pohybují po jevišti a budí dojem přirozeného hemžení (*Kitsch!*). Snaha vzbudit iluzi přirozenosti je však narušena opakovaným umisťováním členů company do souvislých řad (*Prolog; Die ersten vier Jahre; Milch!; Nur kein Genieren*), i když přirozenost dále narušuje i několik tanečních čísel (*Prolog; An Deck der sinkenden Welt*), řada z nich přirozeně splývá s děním na jevišti (*Der letzte Tanz; Nur kein Genieren*).

Závěrem lze k choreografii dodat, že zatímco povaha té rakouské je nastíněna již v průběhu *Prologu*, o podobě plzeňské inscenace úvodní číslo nevypovídá. Oba inscenační týmy pro tuto skladbu vytvořily taneční kompozice, jež zobrazují příslušníky dávných časů vracující se zpět mezi živé. Callahanova choreografie zobrazuje nebožtíky, kteří se synchronizovanými pohyby pozvolna osvobozují od své staleté strnulosti. Česká choreografie se však v této scéně vymyká nejen své rakouské předchůdkyni, ale i celé povaze muzikálu a z úvodního výstupu činí (pravděpodobně nezáměrně) takřka komediální číslo. Využívá stereotypního tance mrtvých, který je často užíván ve fraškovitých kusech a z příslušníků Rakouska-Uherska činí potácející se zombie. Rakousko svým předkům dopřává o poznání více důstojnosti.

3.2.7 Herci a hlavní postavy

3.2.7.1 Elisabeth

Od první scény plzeňské *Elisabeth* je patrné, že velkou změnou prošla kromě vizuální složky i dynamika postav. Na záznamu z roku 2005 se v titulní roli muzikálu objevila Nizozemka Maya Hakvoortová (*1966), která v roli císařovny alternovala již ve světové premiéře.¹⁴³ Hlavní tváří původní produkce se však tehdy stala její krajanka Pia Douwesová (*1964).¹⁴⁴ Hakvoortová ztvárňuje Elisabeth od první scény velmi civilně. Celkovou charakterovou proměnu zobrazuje velice plynule a císařovna se mění v hrdou ženu pozvolna. Vzhledem k poměrně ustálenému obrazu povahy císařovny není překvapivé, že se nejméně změn nachází právě v pojetí titulní role.

¹⁴³ UNITED MUSICALS. Elisabeth (Wien, 2003) [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/produktion/elisabeth-wien-2003/>>.

¹⁴⁴ UNITED MUSICALS. Elisabeth (Wien, 1992) [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/produktion/elisabeth-wien-1992/>>.

Michaela Štiková (*1986, rozená Gemrotová) a Soňa Hanzlíčková (*1985, rozená Borková) ztvárňují po herecké stránce (až na několik málo detailů) císařovnu téměř shodně. Co herečky výrazněji odlišuje, je hlasový projev, na jehož proměny (mládí, blouznění, stáří) dává Hanzlíčková větší důraz. V projevu hereckém pak u obou hereček nastává proměna naivní dívky v chladnou ženu mnohem později než ve Vídni. K zásadní a trvalé změně dochází až po konfrontaci manžela ve skladbě *Elisabeth, mach auf mein Engel* a neprodleně navazující hádce se Smrtí (*Elisabeth, sei nicht verzweifelt*). Při této příležitosti opouští Elisabeth poslední zbytky trpělivosti a dochází k nezvratné transformaci. Lukáš Dubský vyjádřil názor, že tato proměna působí „*poněkud násilně*“, zejména pak císařovnin „*příliš rychlý skok od matky usilující o možnost vychovávat své děti k ženě, kterou její syn nezajímá a odpírá mu mateřskou lásku*“.¹⁴⁵

V české premiéře ztvárnila roli císařovny sólistka souboru Soňa Hanzlíčková. Tereza Zálešáková uvedla, že Hanzlíčková „*s přehledem zvládá náročná sóla i charakterovou proměnu císařovny, kterou sice nežene do takové krajnosti, jako je zvykem v rakouských nebo německých produkcích, přesvědčivá je ale stejně*“.¹⁴⁶ (Tato poznámka může odrážet skutečnost, která je dobře pozorovatelná v hereckém projevu Pii Douwesové v různých produkcích. V původní verzi muzikálu herečka postavu interpretuje velmi civilně, nicméně v essenské adaptaci stylizaci císařovny dotahuje do krajnosti.¹⁴⁷) O přesvědčivosti obou představitelk titulní role vypovídá nominace na Cenu Thálie z roku 2020. Hanzlíčková se umístila v nominaci širší, Štiková v užší. Nominováni byli i jejich protějšky v roli Smrti.¹⁴⁸

¹⁴⁵ DUBSKÝ, Lukáš. Žít jak chci já [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.i-divadlo.cz/recenze/zit-jak-chci-ja>>.

¹⁴⁶ ZÁLEŠÁKOVÁ, T. Op. cit.

¹⁴⁷ YOUTUBE. Elisabeth Essen, 13 01 2002 Pia's derniere [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=ITbqzux-PhI>>; YOUTUBE. 1992 Elisabeth das musical (Wien 1992, Akt 1) pt. 1 [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=76uePPIQDGk>>; YOUTUBE. 1992 Elisabeth das musical (Wien 1992, Akt 2) pt 2 [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p-f_VmMS5m0>.

¹⁴⁸ CENY THÁLIE. Ceny Thálie 2020 [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://cenythalie.cz/>>.

3.2.7.2 Smrt

Právě antropomorfizovaná Smrt, asociovaná s Heinrichem Heinem, je jedním z Elisabethiných osudových mužů. Tento motiv je objasněn v knize S.-M. Grössingové *Sisi*,¹⁴⁹ která hovoří o zvláštních snech císařovny: Jedné noci se nad postelí Elisabeth zjevil profil tohoto básníka, který se jí „*pokoušel vylákat [...] duši z těla, aby se s ní mohl spojit*“.¹⁵⁰ V libretu je Smrt dokonce popsán jako „*zidealizované zpodobnění mladého Heinricha Heineho*“.¹⁵¹ Navzdory této skutečnosti se představitelé básníkovi nepodobají, nedisponují ani žádnou cílenou podobou kostýmu, která by je k němu připodobňovala. Maďar Máté Kamarás (*1976), který postavu na nahrávce ztvárnil, debutoval v této roli již ve své domovině v roce 1996. Smrt dále alternoval i v jedné z mladších verzí inscenace (2015/16).¹⁵²

Kamarás v roli vyzařuje jakousi chlapeckou radost a v určité míře dokonce nevinnost. Vzbuzuje tak důvěru okolí, se kterým velmi umně manipuluje.¹⁵³ Plzeňská Smrt působí naopak chladně již od pohledu (Chlad vyzařoval i ze Smrti světové premiéry Uweho Krögera. V jeho projevu byla patrná inspirace libretem. Zobrazil Smrt jako androgynní entitu bez emocí. V mladší essenské produkci však od striktní bezemočnosti upustil.¹⁵⁴). V české premiéře se v roli antagonisty objevil Pavel Režný (*1991). Tereza Zálešáková je toho názoru, že byt' je Režný „*skvělý zpěvák, na jeho pohybech je místy znát, že s takto vysoce stylizovanými rolemi zatím nemá mnoho zkušeností a potřebuje si v postavě ještě najít o něco přirozenější polohu*“.¹⁵⁵ Vítězslav Sladký naopak uvedl, že Režný je pro něj „*obrovskou trefou do černého*“ a „*doslova si pohrává s každým tónem, ať už v romantických baladách,*

¹⁴⁹ GRÖSSING, S.-M. Op. cit., s. 200.

¹⁵⁰ Op. cit., s. 181.

¹⁵¹ KUNZE, M. Op. cit., s. 14. Vlastní překlad.

¹⁵² UNITED MUSICALS. Máté Kamarás [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/person/mate-kamaras/>>.

¹⁵³ BACK-VEGA, P. Op. cit., s. 11.

¹⁵⁴ YOUTUBE. Elisabeth Essen, 13. 01. 2002 Pia's dernière [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=ITbqzux-PhI>>; YOUTUBE. 1992 Elisabeth das musical (Wien 1992, Akt 1) pt. 1 [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=76uePPIQDGk>>; YOUTUBE. 1992 Elisabeth das musical (Wien 1992, Akt 2) pt. 2 [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p-f_VmMS5m0>.

¹⁵⁵ ZÁLEŠÁKOVÁ, T. Op. cit.

nebo v rockověji střížených písních“.¹⁵⁶ O schopnostech Režného vypovídá také skutečnost, že za roli Smrti získal Cenu Thálie.¹⁵⁷ Tohoto plzeňského sólistu alternuje Jan Kříž (*1985). Díky vysoce stylizované povaze role se však po herecké stránce mezi alternacemi neobjevují výraznější odlišnosti. Totéž nelze říct o jejich hlasovém projevu. Josef Herman uvedl, že „*Jan Kříž v roli Smrti uplatnil čím dál elegantnější, příjemnější hlas,*“ nicméně neopomenul zmínit, že „*jeho Smrt není zamilovaná do Elisabeth, tedy nenaplní ústřední téma muzikálu*“.¹⁵⁸ Na vině může být výrazná stylizace Smrti. Dynamiku mezi postavami totiž velmi ovlivňuje rozhodnutí režiséra nepovolit muži v černém a Elisabeth jediný dotek až do samotného finále. Smrt tak získává na nelidskosti.

3.2.7.3 Luigi Lucheni

Nejvýraznější trojlístek muzikálu doplňuje průvodce dějem, Luigi Lucheni. V rakouské inscenaci mladého Itala ztvárnil Serkan Kaya (*1977). Herec postavu vykreslil coby sarkastického cynika, jehož závěrečná proměna v muže plného lítosti dokáže velmi silně zapůsobit. Lucheni v závěru představení vyzařuje skutečný zármutek a jeho sebevraždu by bylo možno vyložit jako dohru zpytování svědomí. (Sám Kaya v poderniérovém rozhovoru uvedl, že Lucheniho tíží spíše vědomí vlastního osudu a vidina blízké smrti.¹⁵⁹ Tuto skutečnost umocňuje Kupferova volba umístit na začátek inscenace maketu oběšeného anarchisty, kterého představitel musí z lana nejprve odříznout. Příběh tak nabývá iluze nekonečné zacyklenosti, které si je postava vědoma.)

O možnost jakéhosi domnělého vykoupení je plzeňský Lucheni připraven, neboť se po vraždě císařovny již neobjeví (v závěrečném obraze ho nahrazuje pouze symbolická prázdná oprátka). Navzdory tomu je nutné podotknout, že Lukáš Ondruš (*1995) i Martin Holec (*1994) jsou v této roli postaveni do velmi složité pozice. Z jeviště prakticky neodcházejí, a pokud nejsou součástí výstupu, zaujatě pozorují dění alespoň z boku jeviště. V případě Lucheniho je rozdíl v interpretaci propastný nejen ve srovnání s vídeňskou produkcí, ale i mezi samotnými

¹⁵⁶ SLADKÝ, V. Op. cit.

¹⁵⁷ CENY THÁLIE. Op. cit.

¹⁵⁸ HERMAN, J. Op. cit.

¹⁵⁹ OFFEN, Sven. *Elisabeth – Das Musical Sammler Edition – Live aus dem Theater an der Wien* [DVD]. Vídeň: MG Sound (HitSquad Records), 2007 [cit. 19. 10. 2020].

alternacemi. Lukáš Ondruš volí, v rámci možností, konvenční stylizaci postavy. Dokládá to již v *Prologu* svou replikou „*Láska. Una grande amore.*“,¹⁶⁰ kterou doplňuje o sarkastické „*hahaha*“.¹⁶¹ Toto citoslovce předvedlo už mnoho představitelů před ním a je součástí libreta. Andrea Ulagová uvedla, že navzdory svým schopnostem působil tento alternant „*jako Lucheni [...] méně výrazně, ačkoliv odvedl kvalitní herecký i pěvecký výkon*“.¹⁶² Podobně na jevišti působí i Martin Holec, jenž však využil tvůrčí svobody a pro roli zvolil zcela odlišnou stylizaci. Jeho Lucheni je psychicky labilní a nesmírně ustrašený. Také Tereza Zálešáková potvrzuje, že „*Holec je v roli méně uštěpačný než jeho kolegové z německojazyčných inscenací*“.¹⁶³ Podle Vítězslava Sladkého však vina za méně výrazné provedení postavy „*nespočívá v interpretech,*“ nýbrž v tom, že v mnoha dalších inscenacích bývá Lucheni vykreslen jako „*větší cynik, větší rošťák*“ a „*častěji se obrací k divákům jako ke svému chóru*“.¹⁶⁴

Oba čeští herci tak bezpochyby představují velký kontrast vůči sebejistému Luchenimu Serkana Kayi, na jehož hereckém výkonu spočívala podstatná část inscenace. Je však zajímavé, že plzeňský Lucheni hraje v dění na jevišti mnohem větší roli než ten rakouský a děj cíleně ovlivňuje zevnitř (působí zmatek na císařské svatbě, pomáhá servírovat čaj na námluvách atd.).

3.2.7.4 Franz Josef I., korunní princ Rudolf, arcivévodkyně Sofie

Výraznější roli v muzikálu zastávají i členové Elisabethina rodinného kruhu. Zejména její manžel, syn a tchýně (oba mužské party jsou hrány bez alternace). Nejrozvinutější (nikoli však nejvýraznější) roli rodinného příslušníka zaujímá Franz Josef. André Bauer (*1968) debutoval v roli císaře již v roce 2001 v Essenu.¹⁶⁵ Působí-li Bauer v roli flegmaticky a pasívně, Jozef Hruškoci tuto stylizaci dotahuje do krajnosti. Tým DJKT totiž s císařem pracuje jako s člověkem

¹⁶⁰ PROSTĚJOVSKÝ, M. Op. cit. z odposlechu: *Elisabeth*. Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni, prem. 30. 11. 2019, režie Lumír Olšovský.; KUNZE, M. Op. cit., s. 15.

¹⁶¹ KUNZE, M. Op. cit., s. 15.

¹⁶² ULAGOVÁ, A. Op. cit.

¹⁶³ ZÁLEŠÁKOVÁ, T. Op. cit.

¹⁶⁴ SLADKÝ, V. Op. cit.

¹⁶⁵ BACK-VEGA, P. Op. cit., s. 11.

postrádajícím empatii a schopnost rozpoznávat emoce.¹⁶⁶ Tereza Zálešáková stvrzuje, že „*císař František Josef I. je v podání Jozefa Hruškociho dokonale bezkrevnou loutkou ovládanou vlastní matkou,*“ z jehož „*vztahu k Elisabeth je [...] přesto cítit vřelost a naléhavost, která chvílemi zapůsobí silněji než Elisabethino okouzlení Smrtí*“.¹⁶⁷ Lukáš Dubský doplnil, že „*Jozef Hruškoci je v úloze Franze Josefa spíše nenápadný, [...] aby vedle*“ něj „*vynikla osobnost jeho manželky*“.¹⁶⁸ V plzeňském provedení Franz Josef skutečně přišel o poslední zbytky svobodné vůle a je zcela ovládaný slepou důvěrou k matce.

Další podstatnou rolí, které se však dostává jen velmi málo prostoru, je úloha dospělého korunního prince Rudolfa (celé první dějství a část druhého je ztvárňován dětskými představiteli). V Rakousku se v ní objevil Fritz Schmid (*1972). Schmidův Rudolf působí, více než cokoli jiného, odevzdaně. Nevykresluje vnitřní boj korunního prince tolik jako Pavel Klimenda (*1994) v Plzni. Klimenda na malém prostoru dokáže během tří větších čísel zobrazit duševní rozklad postavy do nejmenšího detailu. Dopomáhá mu snad i režijní volba poodhalit Rudolfovu závislost na morfiu (je zobrazena mezi předělem *Rastlose Jahre a Die Schatten werden länger*), která je doprovázena nervozitou a velkými výkyvy nálad. Vítězslav Sladký uvedl, že se Klimenda objevuje „*v roli sice [...] menší, ale strhujícím způsobem zahrané*“.¹⁶⁹ Ke chvále plzeňského Rudolfa se přidal i Lukáš Dubský, jenž velmi pravdivě doplnil, že „*Pavel Klimenda jako Elisabethin syn Rudolf má sice velmi málo prostoru, ale dokáže ho výborně využít*“ a „*jeho duet se Smrtí je asi nejlepším hudebním číslem celého muzikálu*“.¹⁷⁰

Poslední z výrazných postav je bezpochyby arcivévodkyně Sofie, kterou (jak ve světové, tak obnovené premiéře) ztvárnila Else Ludwigová (*1937). Ludwigová je přísnou, sofistikovanou, ale hlavně diskrétní manipulátorkou. Je protipólem Elisabethiny plzeňské tchýně, kterou nelze označit jinak než prvoplánovou semetrikou. Povaha obou arcivévodkyň se promítá do činů její kamarily. Hrabě Grünne vyslaný do rakouského nevěstince (*Nur kein Genieren*) se

¹⁶⁶ MUZONLINE. DUELY – 5. díl (muzikál Elisabeth) [online]. [cit. 5. 3. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=jAyGpdcN26o>>.

¹⁶⁷ ZÁLEŠÁKOVÁ, T. Op. cit.

¹⁶⁸ DUBSKÝ, L. Op. cit.

¹⁶⁹ SLADKÝ, V. Op. cit.

¹⁷⁰ DUBSKÝ, L. Op. cit.

snaží být neviděn, zatímco v Plzni si bez okolků užívá kabaretního výstupu dam. Indiskrétní Sofii Venuše Zaoralové Dvořákové charakterizovala Andrea Ulagová „jako ráznou a přísnou ženu, která ovládá císaře a pokouší se o to i u Elisabeth“.¹⁷¹ Podobné ztvárnění zvolila i Renáta Podlipská, o jejíž Sofii Lukáš Dubský uvedl, že je „nesnesitelně panovačná“.¹⁷² Také Vítězslav Sladký se negativně vztáhnul k povaze arcivévodkyně s názorem, že „v muzikálu představuje stylizované zlo“.¹⁷³ Obě Sofie na scéně DJKT jsou tedy ženami velmi nevypočitatelnými, kdežto Ludwigová představuje dámu s direktivními sklony, leč kultivovanou.

Je zjevné, že se mezi inscenacemi nachází mnoho rozdílů jak v obecné, tak konkrétní rovině. Tyto rozdíly nejlépe přiblíží rozbor tří skladeb v následující kapitole.

¹⁷¹ ULAGOVÁ, A. Op. cit.

¹⁷² DUBSKÝ, L. Op. cit.

¹⁷³ SLADKÝ, V. Op. cit.

4 Komparativní rozbor vybraných scén

Zaměříme-li pozornost na inscenaci z roku 2003, prošly v plzeňské inscenaci jedněmi z největších změn skladby *Die ersten vier Jahre, Wenn ich tanzen will* a *Die Schatten werden länger*. Jejich podobu určují nejen odlišné dispozice divadel, ale také odlišná míra inspirace libretem. Scény, o kterých budou pojednávat následující kapitoly, jsou seřazeny v jejich chronologickém sledu. Do prvního dějství spadá pouze scéna *Die ersten vier Jahre*, neboť zásadní události jsou, jak již bylo zmíněno, zhuštěny a soustředěny především do dějství druhého.

4.1 *Die ersten vier Jahre / Jak týdny zvolna jdou (I. / 9. scéna)*

Doslovný překlad této skladby („*První čtyři roky*“¹⁷⁴) je velmi výmluvný a předjímá celý její obsah, který pojednává o začátcích soužití císařského páru. Během těchto let začíná, vinou vyvdané části rodiny, v císařovně narůstat odpor k vídeňskému dvoru, jenž se jí pokouší ovládat. Mladá žena také porodí první dvě ze svých dětí, Sofii (1855) a Giselu (1856), které její tchýně přebírá do vlastní péče. Nešťastná Elisabeth arcivévodkyni vzdoruje a snaží se přesvědčit manžela, aby jí děti vrátil do péče. Nad prostřeným stolem pak manželský pár nalézá kompromis, který má pro jejich rodinu tragické následky.¹⁷⁵

Kunze tuto scénu založil na skutečnosti, že Elisabeth vinu za svůj chladný vztah k dětem svalovala na arcivévodkyni Sofii. Ta navzdory své lásce k vnoučatům nechávala snaše děti skutečně odebírat, aby se jim dostalo požadované výchovy.¹⁷⁶ Další vykreslenou historickou reálií je císařovo využívání manželčiny krásy pro politické účely.¹⁷⁷ Elisabethin šarm se zde stává předmětem směnného obchodu a zaručí císařovně přítomnost dcer na politické cestě do Uher.

Die ersten vier Jahre je jednou ze skladeb, které libretista opatřil podrobnými režijními poznámkami.¹⁷⁸ Jedná se tedy o jednu z nejsložitějších scén, o jejíž vysoké stylizaci vypovídá zmínka, že se „*jeviště [...] proměňuje v papírové*

¹⁷⁴ KUNZE, M. Op. cit., s. 51–55. Vlastní překlad.

¹⁷⁵ Op. cit., s. 51–55.

¹⁷⁶ HAMANN, B. Op. cit., s. 85.; Op. cit., s. 100.

¹⁷⁷ Op. cit., s. 92.

¹⁷⁸ KUNZE, M. Op. cit., s. 51.

*divadlo, se kterým si hrávaly děti v 19. století“.*¹⁷⁹ Poznámku doprovází detailní popis pohybu postav po jevišti (na kterém má simultánně probíhat více akcí najednou), návrh proměny dekorací a předestření záměru využít efekt Z (Nejenže Lucheni dílčí výstupy uvádí, ale má zároveň dle záměru autora držet v rukou zmiňované tabulky s časovými údaji. Snahu usnadnit divákovi orientaci v čase tak oba režiséři zjevně opomíjí.), objevuje se dokonce charakteristika Lucheniho oděvu (fraku s flitry doplněného cylindrem, který oba režiséři užívají až během skladby *Kitsch!*).

Přestože se scény, po vzoru libreta, v obou analyzovaných představeních rychle proměňují, ani jeden z režisérů se poznámkami autora dopodrobna neřídí. Harry Kupfer však zachoval alespoň základní myšlenku dětského papírového divadla. Rakouské nastudování, které je zcizovacími efekty protkané, tímto způsobem dosahuje jejich vrcholu právě v této scéně: Lucheni na jevišti připravuje projektor a následně scénu představuje divákům. Jeho rozbor manželského života císařského páru doprovází spuštěná projekce zobrazující autentické výjevy z Rakouska-Uherska 19. století. Projekce je přerušena zdvižením plátna a odhalením malé scény v kulise papírového divadla. Na ní se odehrávají všechny zásadní výjevy z období mezi dubnem roku 1854 a květnem 1857. Navzdory libretu, které popisuje simultánní akci na více místech najednou, se Kupferova režie omezuje právě na toto prostranství. Postavy na drobné papírové scéně svými strojenými pohyby vzbuzují dojem loutek, a umocňují tak zamýšlenou stylizaci (tento způsob pohybu je však více akcentován ve světové premiéře). Vykreslení příslušníků dvora coby marionet se v Plzni neobjevuje, obdobně zmizel i koncept papírového divadla.

V Divadle Josefa Kajetána Tyla se při této příležitosti nutně projevila zmiňovaná střídmost a náznakovost scénografie. Iluzi divadla na divadle vzbuzují pouze šály svěšené z „koruny“. Před tímto pomyslným jevištěm pak Lucheni komentuje tytéž výjevy jako ve Vídni. Vzhledem k opakovanému užití závěsných šál však tento metadivadelní prvek pozbývá na významnosti a funkci zcizujícího efektu opět zastává spíše italský anarchista. Je tedy zjevné, že nároky na tuto scénu jsou zcela závislé na technických dispozicích scénografie, která s jejich nedostatky pozbývá významotvornosti.

¹⁷⁹ Op. cit., s. 51. Vlastní překlad.

4.2 *Wenn ich tanzen will / Když se roztančím (II. / 2. scéna)*

Wenn ich tanzen will je skladbou, která navzdory své absenci ve světové premiéře hraje v muzikálu zásadní roli. Předestírá důvody, jež vedou Smrt k soustředění svého zájmu na korunního prince Rudolfa. Tato píseň je zasazena mezi skladbu *Éljen*, vypovídající o korunovaci císařského páru v Uhrách, a *Mama wo bist du?*, kdy malého prince sužuje absence matky. Ta je nyní hrdá na vydobytou nezávislost a inklinuje k životu a svobodě. Smrt Elisabeth ovšem varuje, že ji láska k žití brzy opustí. Upozorňuje, že panovnice bývala nejsilnější v momentech, kdy si připadala nejslabší. Proto se tento stav pokusí opětovně vyvolat smrtí Rudolfa.¹⁸⁰

Na začátek je třeba poznamenat, že Michael Kunze tuto scénu v libretu nikterak neomezuje režijními poznámkami a nechává režisérům tvůrčí svobodu. Zmiňuje pouze, že se během vrcholu „*noční veselice*“ po královské korunovaci „*setkává Elisabeth se Smrtí*“.¹⁸¹ Během tohoto shledání ani jeden z aktérů neskrývá svou pýchu (a císařovna se ujímá slov jako první):

„ <i>Was für ein Triumph! / Mein Triumph!</i> “	„ <i>Triumph parádní! / Ale můj!</i> “
<i>Welch ein Fest! / Mein Fest!</i>	<i>Sláva též! / Je má!</i>
<i>Ich hab die Feinde überwunden. / So</i>	<i>Mí nepřátelé na kolenou. / Ty dráhu</i>
<i>änderst du den Lauf der Welt in meinem</i>	<i>světa měníš tak, jak jsem si přál. Dík</i>
<i>Sinn. So eng sind wir verbunden.</i> “ ¹⁸²	<i>nám teď projde změnou.</i> “ ¹⁸³

Ve Vídni Kupfer tuto slovní výměnu pojal coby soukromou mileneckou hádku (postavy k sobě totiž mají mnohem důvěrnější vztah než v Plzni). Umístil ji do volného prostranství parku Vérmező, který se nachází necelý kilometr od Matyášova chrámu, kde proběhla korunovace a předepisuje ho libreto („*Auf der Budapester Generalwiese*“¹⁸⁴). Předepsané dějiště parku by mohlo objasnit přítomnost kočáru, na jehož střeše přijíždí Smrt na scénu. Pozoruhodné je, že kočár na jeviště dotlačí právě císařovna. Navzdory velké síle je Elisabeth vůči Smrti stále v podřízené pozici a jeho nadřazenost je jasně patrná (ční symbolicky vysoko nad

¹⁸⁰ Op. cit., s. 77–80.

¹⁸¹ Op. cit., s. 77. Vlastní překlad.

¹⁸² Op. cit., s. 77.

¹⁸³ PROSTĚJOVSKÝ, M. Op. cit. z odposlechu: MUZIKÁL EXPRES. Op. cit.

¹⁸⁴ KUNZE, M. Op. cit., s. 77.

císařovnou). Muž následně slézá ze střechy kočáru a začíná s mladou ženou tančit. Vyzařuje z něj touha ovládnout ji jako loutku. Poté, co se Elisabeth podaří vymanit ze sevření Smrti, rozrušeně prchá ze scény. Od tohoto momentu až po Rudolfův skon je na Smrti zcela nezávislá.

V české produkci proti sobě, na scéně zaplavené nehybnými lidmi, stojí naopak dva suverénní jedinci: žena, které leží u nohou svět, a muž, jemuž tento svět podléhá. Dynamika mezi císařovnou a tímto mužem v černém je zcela odlišná od inscenace rakouské. Velkou roli hraje zmiňovaná absence vzájemného doteku. Elisabeth má nad Smrtí navrch, její chůze je na rozdíl od jeho neklidného kroku pevná a sebevědomá. Celé plzeňské provedení se nese v duchu poslední věty skladby („*Wann ich tanzen will, und mit wem ich tanzen will, bestimm nur ich allein.*“¹⁸⁵), ve které Elisabeth zdůrazňuje, že od tohoto okamžiku si sama určí, kdy a s kým bude tančit. Elisabeth tedy prochází nehybným davem přihlížejících, ze kterého si vybírá partnera k tanci. Smrti tak dokazuje, že nad ní ztratil kontrolu. Nyní je to císařovna, kdo s lidmi zachází jako s loutkami (Scéna v určitém smyslu nastavuje zrcadlo skladbě *Der letzte Tanz* z prvního jednání. Během dějově starší scény je to naopak Smrt, kdo bezbranné svatební hosty vtahuje do víru tance a připravuje je o život před bezmocně přihlížející Elisabeth.). Posledním tanečním partnerem, kterého Elisabeth volí, je Gyula Andrássy starší. S ním také zakončuje svůj triumfální tanec. Nehybní přihlížející ožívají a po opětovném nabytí vědomí opouštějí scénu. Poslední z přihlížejících, který jeviště opouští, je Franz Josef. Vzdaluje se s nešťastným pohledem věnovaným manželce v náručí jiného muže.

Plzeňské režijní řešení se inspiruje masopustním veselím, které následovalo po maďarské korunovaci.¹⁸⁶ Slavnostní průvod, jenž putoval od katedrály, byl zakončen noční slavností „*na Generální louce*,“ která se konala za přítomnosti lidu.¹⁸⁷ Na reálném podkladu jsou založeny také spekulace o mimomanželském vztahu císařovny, které Olšovský svou režii zdůrazňuje. První stopy tohoto potenciálního poměru se objevují již během skladby v prvním dějství *Die Schatten werden länger (preview)*, kdy o sebe Elisabeth s Gyulou projevují zájem. Navzdory tomu není zcela historicky podloženo, že by tento vztah překročil platonické

¹⁸⁵ Op. cit., s. 80.

¹⁸⁶ HAMANN, B. Op. cit., s. 212.

¹⁸⁷ Op. cit., s. 212.

hranice.¹⁸⁸ Elisabeth se s Andrássem poprvé setkala roku 1866 (Stal se součástí delegace, která měla oficiálně pozvat císařovnu do Uher a popřát jí k narozeninám.¹⁸⁹), poté se stali blízkými přáteli (V Rakousku, kde panovala „silná protiuherská nálada,“ nebyla Elisabethina vstřícnost k tomuto muži vnímána kladně.¹⁹⁰). Kunze však jejich první setkání klade již do roku 1857, kdy v Uhrách zemřela malá Sofie (*Die Schatten werden länger (preview)*¹⁹¹).

Porovnáme-li obě scény, vyjdou najevo tři podstatné poznatky. Lumír Olšovský využívá company tam, kde Harry Kupfer sólistům nabízí více prostoru. Další podstatnou skutečností je zobrazení drobných historických odkazů, na nichž je patrná důkladná práce dramaturgie české inscenace. Ta také spoléhá na výraznou stylizaci postavy Smrti, jehož stěžejními vlastnostmi jsou nevypočitatelnost a pomstychtivost. Důkazem je píseň na tuto skladbu bezprostředně navazující, kdy se malý Rudolf poprvé setkává se Smrtí: Muž s dlaní nad hlavou korunního prince viditelně přemítá, zda pro něj bude výhodnější zabít chlapce hned, či dvacet let vyčkat (*Mayerling-Walzer*). Kupferův *Der Tod* je naopak velmi trpělivý, nesnaží se mstít na Elisabethině okolí (Lze však polemizovat o úmrtí malé Sofie. V rakouské inscenaci je nicméně její smrt vykreslena spíše jako přímý důsledek císařovna rozhodnutí vzít děti na cestu po Uhrách. Plzeňský Smrt naopak dvouleté batole vlastnoručně vraždí.) Autorem zamýšlená krutost Smrti tedy spíše odpovídá plzeňskému ztvárnění. Jeho vypočítavost se průkazně projevuje i během skladby *Die Schatten werden länger*, jak ukáže následující rozbor.

4.3 *Die Schatten werden länger / Stíny jsou dnes delší (II. / 9. scéna)*

Die Schatten werden länger značí ve struktuře libreta 2. klíčovou scénu, ve které se Smrt rozhodne vnuknout korunnímu princovi myšlenku na ukončení vlastního života.¹⁹² Smrt mladému muži připomíná, že mu v mládí v nejtěžší chvíli podal pomocnou ruku. Rudolf si připadá spoutaný dvorem a Smrt mu sděluje, že nastal čas se bránit. Autor tuto scénu zasazuje do brzkých ranních hodin roku 1888,

¹⁸⁸ GRÖSSING, S.-M. Op. cit., s. 66.

¹⁸⁹ HAMANN, B. Op. cit., s. 148.

¹⁹⁰ Op. cit., s. 190.

¹⁹¹ KUNZE, M. Op. cit., s. 55.

¹⁹² Op. cit., s. 99–101.

nicméně ji neobdařil detailním scénickým popisem. Její povaha je nastíněna pouze v úvodu: „*Rudolf leží na střeše kočáru Smrti. Smrt se na něj otáčí ze sedadla řidiče.*“¹⁹³ Oba režiséři předepsaných dispozic kočáru využívají, každý ovšem značně odlišně.

V případě Vídně se tato scéna stala jednou z nejvíce ikonických. Navíc při ní dochází k prvnímu setkání diváka se starším představitelem prince Rudolfa. Smrt ji zahajuje příchodem na jeviště a následným usednutím na lože uvnitř kočáru. Rudolf rozrušeně přibíhá, aby svému dávnému příteli složil hlavu do klína. Smrt v této scéně pojal za svůj úmysl vtisknout mladíkovi smrtící polibek. Princ se tak stává jeho loutkou (podobně jako Elisabeth ve *Wenn ich tanzen will*). Za tančící dvojicí se vznáší „opona“ zadního prospektu, která odhaluje zezadu osvětlenou company, jež efektně vrhá stíny. Poté, co se Rudolfovi podaří Smrti vymknout, se stíny rozplývají a korunní princ zběsile prchá (Nápadná shoda s reakcí matky v dříve zmiňované skladbě.).

V českém nastudování však tato scéna představuje pro Smrt další pokoření. Zdrčený Rudolf, jehož dospívání bez mateřské lásky bylo zobrazeno v chronologicky předcházejícím výstupu (*Rastlose Jahre*), zůstává na jevišti. (Jak již bylo zmíněno, oproti rakouské inscenaci zestárne princ více „plynule“. Režisér se snaží vyvarovat diváckého zmatení tak, že nechává prince dospět prakticky před očima publika. Během skladby *Rastlose Jahre* běží chlapec vítat matku, ovšem zbytečně. Malý Rudolf odchází ze scény a místo něj přichází poprvé a naposledy řádně upravený mladý muž. Následná proměna prince je předzvěstí nešťastného konce.) Z místa, kde si před několika momenty do žíly vpravil dávku morfia, přechází do popředí scény. Smrt pokládá mladíka za snadný cíl. Zjevuje se mu s bičem v ruce na vyvýšeném jevištním stole uprostřed scény. Rudolf plný naděje natahuje ke svému „dávnému známému“ ruku.¹⁹⁴ Odpovědí mu je prásknutí bičem. Po úvodní části skladby se princ připojuje ke Smrti na střeše jeho kočáru a závod s časem začíná. Smrt zběsile popohání kočár kupředu, zatímco se Rudolf pokouší na jeho střeše udržet. Po krátké výměně se dynamika obrací a iniciativu, společně s otěžemi, přebírá Rudolf (Nenadále nalezení odvahy může být následkem užití dávky morfia.). Smrt z pláště vytahuje revolver a nabádá Rudolfa, aby vzal svůj

¹⁹³ Op. cit., s. 99. Vlastní překlad.

¹⁹⁴ PROSTĚJOVSKÝ, M. Op. cit. z odposlechu: MUZIKÁL EXPRES. Op. cit.

osud do vlastních rukou. Princ bere zbraň do dlaní a přemítá nad smrtí s hlavní přiloženou ke spánku. Po chvílce váhání svěsí paži podél těla a Smrt rozezleně odchází.

Plzeňské zobrazení Rudolfova boje se závislostí dokonale vykresluje realitu oné doby. K prvnímu doloženému princovu užití morfia došlo totiž v březnu roku 1887. V roce 1888 se tudíž závislost musela již nutně projevovat. Princ nejprve legitimně morfium aplikoval během své cesty do Berlína, kde chtěl během oficiální návštěvy utlumit své záchvaty kašle.¹⁹⁵ Rudolf však opíat nejspíš tajně užíval i po návratu z Německa. Kombinoval ho ovšem s alkoholem a závislost se začala odrážet na jeho psychickém stavu.¹⁹⁶ Navzdory většímu důrazu na zobrazení princova vnitřního boje není český text skladby tolik temný jako ve vídeňské inscenaci:

*„Die Schatten werden länger,
und doch bleiben alle blind und stumm.
Zum Klang der Rattenfänger
tanzt man wild um's goldne Kalb herum.
Die Schatten werden länger.
Es ist fünf vor zwölf.
Die Zeit ist beinahe um!“¹⁹⁷*

*„Hle, stíny jsou dnes delší,
ale každý v písku hlavu má.
Tu hrozbu plíživější
nikdo vlastně ještě nevnímá.
Hle, stíny jsou dnes delší,
čas je rychlejší,
než písek v hodinách.“¹⁹⁸*

Je patrné, že z přebásnění tohoto duetu nevyzařuje tolik beznaděje jako z Kunzeho originálu. Ze skladby se zcela vytrácí pasáž předjímající nevyhnutelnost smrti v symbolické poznámce o zvucích Krysařovy píšťaly.

¹⁹⁵ HAMANN, Brigitte. *Rudolf: Korunní princ a rebel*. Přel. Josef Polišínský. Praha: Odeon, 1993, s. 305.

¹⁹⁶ Op. cit., s. 306.

¹⁹⁷ KUNZE, M. Op. cit., s. 100.

¹⁹⁸ PROSTĚJOVSKÝ, M. Op. cit. z odposlechu: MUZIKÁL EXPRES. Op. cit.

Závěr

Závěrečná kapitola na konkrétních případech odhalila podstatné rozdíly mezi inscenacemi. Dala najevo skutečnost, že v závislosti na střídmosti a typu provozu plzeňské scény se tvůrčí tým musel zříct náročných scénografických prvků, které jsou charakteristické pro rakouskou inscenaci. Zjednodušením pozbyla scénografie na významotvornosti a zcizovacích efektech, jejichž role se tak výrazně přenesla na Lucheniho, který účinně poškozuje příběh zevnitř.

V Čechách se ve větší míře projevila také sázka na osazenstvo company. Plzeňská produkce skrze tyto aktéry kompenzuje nedostatky v oblasti scénografie tím, že je zapojuje do scén, ve kterých Kupfer dává prostor sólistům. Tato tendence je patrná zejména během finále prvního dějství a v samotném závěru či analyzovaném *Wenn ich tanzen will*. V těchto stěžejních momentech vídeňské inscenace soustřeďuje režisér pozornost na hlavní aktéry, zatímco v Plzni se na jevišti nachází větší počet lidí, ovšem pouze pro efekt. Je pochopitelně pravděpodobné, že záznam z roku 2005 nedokázal zachytit veškeré detaily na scéně Theater an der Wien a zkresluje (v tomto ohledu) divácký zážitek.

V Čechách si režie vypomáhá také velmi důslednou dramaturgií, která dbá nejen na mimotextovou realitu, ale i na jednotlivosti textu (pokud to scénická dispozice dovoluje), díky nimž příběh působí živěji. Režisér však upouští od politického apelu originálu a kontext (z politicko-historického) posouvá do roviny čistě historické. Rozdíly se tedy objevují nejen v ohledu na složku vizuální, ale i na práci s tématem.

Vzhledem k ústupkům, které musela Nová scéna DJKT učinit, není překvapivé, že se navzdory vřelému diváckému i kritickému ohlasu někteří z diváků nevyhnou srovnání s některou ze starších inscenací. Vychází najevo, že česká non-replica musela hledat alternativní způsoby, jak by diváka zaujala. Navzdory této snaze jsou to spíše herecké (a pěvecké) výkony, které české diváky uchvacují. Dochází k tomu i navzdory skutečnosti, že zmiňovaný důraz na sólisty ustupuje (oproti Kupferově vizi) do pozadí. Do pozadí ustoupil i zájem tohoto textu o hudební složku muzikálu, neboť daleko podstatnější změny umístila česká inscenace právě do rozebírané složky vizuální.

Mezi inscenacemi z roku 2003 a tou z roku 2019 ve zcela původních kulisách, kostýmech a scénografii lze tedy nalézt jen pramálo společného. Lumír Olšovský

nalezl nová řešení pro mnoho scén, kterým Harry Kupfer vytyčil jasnou cestu. Odchýlil se od stylu klasického vídeňského muzikálu, inscenaci přizpůsobil vkusu tuzemských diváků a úspěch *Elisabeth* zopakoval i v České republice (ten byl nicméně značně utlumen pandemií).¹⁹⁹

¹⁹⁹ I-DIVADLO. *Elisabeth* [online]. [cit. 22. 3. 2021]. URL: <<https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-jktyla/elisabeth>>.

Literatura

- Základní informace o datech narození účinkujících a autorech jednotlivých muzikálů pocházejí (pokud není uvedeno jinak) z následujících zdrojů:
 - IMDB. Hlavní stránka [online]. [cit. 19. 6. 2021]. URL: <https://www.imdb.com/?ref=mv_home>.
 - OSOBNOSTI. Hlavní stránka [online]. [cit. 19. 6. 2021]. URL: <<https://www.osobnosti.cz/>>.
 - UNITED MUSICALS. Hlavní stránka [online]. [cit. 19. 6. 2021]. URL: <<https://unitedmusicals.de/>>.
 - WIKIPEDIA. Hlavní stránka [online]. [cit. 19. 6. 2021]. URL: <<https://www.wikipedia.org/>>.
- Názvy skladeb z muzikálu Elisabeth pocházejí z:
 - BACK-VEGA, Peter. *Elisabeth – Live aus dem Theater an der Wien (program záznamu)*. Videň: Vereinigte Bühnen Wien – HitSquad Records (MG-SOUND), 2005, s. 2–5.
 - KUNZE, Michael. *Elisabeth*. Hamburg: Edition Butterfly Roswitha Kunze, 2016. 124 s.
 - V případě, že autor nezvolil pro skladbu oficiální název, je použito pojmenování, které se ustálilo mezi diváky – GERMAN LANGUAGE MUSICAL THEATRE. Elisabeth (musical) [online]. [cit. 12. 6. 2021]. URL: <[https://german-language-musical-theatre.fandom.com/wiki/Elisabeth_\(musical\)](https://german-language-musical-theatre.fandom.com/wiki/Elisabeth_(musical))>.

Monografická publikace

- ATKEY, Mel. *A Million Miles from Broadway Revised and Expanded Edition*. London: The Friendlysong Company, Inc., 2019. 654 s.
- BRECHT, Bertolt. *Myšlenky*. Přel. Ludvík Kundera. Praha: Československý spisovatel, 1958. 165 s.
- BRECHT, Bertolt. *Žebrácká opera*. Přel. Rudolf Vápeník. Praha: Artur, 2012. 102 s.
- DU MAURIER, Daphne. *Mrtvá a živá*. Přel. J.B. Šuber. Praha: ELK – Evropský literární klub, 1938. 377 s.

- EVERETT, William A. – Laird, Paul R. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. 483 s.
- GRÖSSING, Sigrid-Maria. *Sisi: Moderní žena*. Přel. Ingeborg Churaňová. Praha: Ikar, 2009. 200 s.
- HAMANN, Brigitte. *Alžběta: Císařovna proti své vůli*. Přel. Věra Macháčková-Riegerová. Praha: Odeon, 1997. 533 s.
- HAMANN, Brigitte. *Rudolf: Korunní princ a rebel*. Přel. Josef Polišínský. Praha: Odeon, 1993. 436 s.
- KUNZE, Michael. *Elisabeth*. Hamburg: Edition Butterfly Roswitha Kunze, 2016. 124 s.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál Expres*. Brno: Větrné mlýny, 2008. 500 s.
- ROMMEL, Birgit. *Aus der 'Schwarzen Möwe' wird 'Elisabeth': Entstehung und Inszenierungsgeschichte des Musicals über die Kaiserin von Österreich*. Hamburg: Diplomica Verlag, 2007. 213 s.
- WARRACK, John – WEST, Ewan. *Oxfordský slovník opery*. Přel. Jaroslav Holba. Praha: Iris, 1998. 611 s.

Webová stránka

- BITTNEROVÁ, Barbora. Elisabeth jako emancipovaná žena vzdorující císařským konvencím. Plzeňské divadlo uvedlo první českou verzi slavného muzikálu [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.informuji.cz/clanky/7407-elisabeth-jako-emancipovana-zena-vzdorujici-cisarskym-konvencim-plzenske-divadlo-uvedlo/>>.
- CENY THÁLIE. Ceny Thálie 2020 [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://cenythalie.cz/>>.
- COOPER, Michael. Harry Kupfer, Director and 'Opera King of Berlin,' Dies at 84. [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.nytimes.com/2020/01/03/arts/music/harry-kupfer-dead.html>>.
- ČESKÁ TELEVIZE. Habsburkové: Rozhovor se scénáristou Vladimírem Mertlíkem [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.cesktelevize.cz/porady/11248773911-habsburkove/9913-rozhovor/>>.
- DUBSKÝ, Lukáš. Žít jak chci já [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.i-divadlo.cz/recenze/zit-jak-chci-ja>>.

- DJKT. Elisabeth [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.djkt.eu/elisabeth>>.
- DJKT. Historie [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.djkt.eu/historie>>.
- DJKT. Historie muzikálu [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.djkt.eu/historie-muzikalu>>.
- FILICHIA, Peter. It's a New World, Golde [online]. [cit. 28. 10. 2020]. URL: <https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/its-a-new-world-golde_2751.html>.
- GERMAN LANGUAGE MUSICAL THEATRE. Elisabeth (musical) [online]. [cit. 12. 6. 2021]. URL: <[https://german-language-musical-theatre.fandom.com/wiki/Elisabeth_\(musical\)](https://german-language-musical-theatre.fandom.com/wiki/Elisabeth_(musical))>.
- GOJA Ples upírů [online]. [cit. 12. 6. 2021]. URL: <<https://www.goja.cz/muzikaly/ples-upiru/>>.
- GORDON, David. Rebecca Musical Will Not Open on Broadway [online]. [cit. 21. 2. 2021]. URL: <https://www.theatermania.com/broadway/news/beleaguered-musical-rebecca-will-never-open_80838.html>.
- HERMAN, Josef. Kritické teze Josefa Hermana (2020/2) Elisabeth [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.divadelni-noviny.cz/kriticke-teze-josefa-hermana-2020-no-2-elisabeth>>.
- HRUBÝ, Dan. Češi prostřednictvím pomníků rehabilitují vládu Habsburků [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.reflex.cz/clanek/historie/103701/cesi-prostrednictvim-pomniku-rehabilituji-vladu-habsburku.html#subscription-box>>.
- HŮLKA. Mise [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://www.hulka.cz/aktivita/mise/misetvurci.html>>.
- I-DIVADLO. Elisabeth [online]. [cit. 22. 3. 2021]. URL: <<https://www.i-divadlo.cz/divadlo/divadlo-jktyla/elisabeth>>.
- KATSURA, Mana. „Lady Bess“ set to make grand Tokyo entrance [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://www.japantimes.co.jp/culture/2014/04/09/stage/lady-bess-set-to-make-grand-tokyo-entrance/>>.

- KORUNA ČESKÁ. Arcivévoda Ferdinand Zvonimír navštívil Prahu [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.korunaceska.cz/novinky/aktualne/kralovska-rodina/965-arcivevoda-ferdinand-zvonimir-navstivil-prahu>>.
- KORUNA ČESKÁ. Reflex: Češi prostřednictvím pomníků rehabilitují vládu Habsburků [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.korunaceska.cz/novinky/aktualne/zaujalo-nas/1063-reflex-cesi-prostrednictvim-pomniku-rehabilituji-vladu-habsburku>>.
- LINDNER, Tomáš. Můj děda byl císař: Jak dnes žijí Habsburkové [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://www.respekt.cz/tydenik/2016/45/muj-deda-byl-cisar>>.
- MDB. Mozart! [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://www.mdb.cz/inscenace/219-mozart>>.
- MUZIKÁL EXPRES. Nahrávky z muzikálu Elisabeth, který má na svém repertoáru v české premiéře Divadlo J. K. Tyla v Plzni. [online]. [cit. 22. 3. 2021]. URL: <<https://dvojka.rozhlas.cz/vylety-do-sveta-popularni-hudby-a-filmu-8450745>>.
- MUZONLINE. DUELY – 5. díl (muzikál Elisabeth) [online]. [cit. 5. 3. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=jAyGpdcN26o>>.
- MUZONLINE. HOVORY ZA OPONOU - 2.díl (strojníci) [online]. [cit. 18. 3. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=15m7JjS5QhU>>.
- NASSOUR, Ellis. Michael Kunze: The Sondheim and Lloyd Webber of Europe [online]. [cit. 28. 10. 2020]. URL: <<http://www.totaltheater.com/?q=node/418>>.
- NDM. Rebecca [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://www.ndm.cz/cz/opereta-muzikal/inscenace/4002-rebecca/>>.
- PORTANTIERE, Michael. Dance of the Vampires Bites It [online]. [cit. 28. 10. 2020]. URL: <https://www.theatermania.com/new-york-city-theater/news/dance-of-the-vampires-bites-it-jim-steinman-musica_3001.html>.
- SLADKÝ, Vítězslav. Muzikál Elisabeth: Tanec Sisi se Smrtí zvedá Plzeňany ze židlí [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.musical-opereta.cz/muzikal-elisabeth-tanec-sisi-se-smrtakem-zveda-plzenany-ze-zidli/>>.

- ŠAROUNOVÁ, Irena. Potomek posledního českého krále dostane k narozeninám kopii svatováclavské koruny [online]. [cit. 22. 2. 2021]. URL: <<https://vysocina.rozhlas.cz/potomek-posledniho-ceskeho-krale-dostane-k-narozeninam-kopii-svatovaclavske-8401289>>.
- THEATER AN DER WIEN. History [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.theater-wien.at/en/ueber-uns/history>>.
- ULAGOVÁ, Andrea. RECENZE: Muzikál ELISABETH v Plzni. Císařem premiéry se stal Režný [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <https://www.musical.cz/recenze-reportaze/recenze-muzikal-elisabeth-v-plzni-cisarem-premiery-se-stal-rezny/?fbclid=IwAR03PzA_tUYl_FeCJ2ClP2OjSPwcN511UEGrjZLBC4u45T07JqHvnaWYjs>.
- UNITED MUSICALS. Elisabeth (Wien, 1992) [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/produktion/elisabeth-wien-1992/>>.
- UNITED MUSICALS. Elisabeth (Wien, 2003) [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/produktion/elisabeth-wien-2003/>>.
- UNITED MUSICALS. Harry Kupfer [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/person/harry-kupfer/>>.
- UNITED MUSICALS. Máté Kamarás [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://unitedmusicals.de/person/mate-kamaras/>>.
- VAINDL, Ladislav. Plzeňské divadlo si jako první v Česku troufalo na slavný muzikál o Sissi [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <https://www.idnes.cz/plzen/zpravy/divadlo-nove-divadlo-plzen-muzikal-elisabeth-premiera-cisarovna-sissi-divadlo-j-k-tyla-inscenace.A191130_517810_plzen-zpravy_vb>.
- VBW. Theatres [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.vbw.at/en/theatres/theatres>>.
- VIS IDU. Inscenace [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=2739&mode=0>>.
- VIS IDU. Ples upírů [online]. [cit. 12. 2. 2021]. URL: <<https://vis.idu.cz/Productions.aspx>>.
- WIKIPEDIA. Elisabeth (musical) – CD and DVD [online]. [cit. 3. 4. 2021]. URL: <[https://en.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_\(musical\)#CD_and_DVD_releases](https://en.wikipedia.org/wiki/Elisabeth_(musical)#CD_and_DVD_releases)>

- YOUTUBE. 1992 Elisabeth das musical (Wien 1992, Akt 1) pt. 1 [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=76uePPIQDGk>>.
- YOUTUBE. 1992 Elisabeth das musical (Wien 1992, Akt 2) pt 2 [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=p-f_VmMS5m0>.
- YOUTUBE. Elisabeth Essen, 13 01 2002 Pia's dernière [online]. [cit. 19. 4. 2021]. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=ITbqzux-PhI>>.
- ZÁLEŠÁKOVÁ, Tereza. Všichni tančí se smrtí, ale nikdo jako Elisabeth [online]. [cit. 19. 10. 2020]. URL: <<https://www.divadelni-noviny.cz/michael-kunze-a-sylvester-levay-elisabeth-recenze>>.

Šedá literatura

- BROUČEK, Ludvík. *Michael Kunze a jeho dramamuzikály*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta, Kabinet divadelních studií při semináři estetiky, 2007. 74 s.

Elektronické nosiče

- BOESS, Bernie. *Mozart!* [DVD]. Vídeň: MG Sound Studios, 2016 [cit. 25. 12. 2020].
- MARISCHKA, Ernst. *Sissi* [DVD]. Ústí nad Labem: North Video, 2010 [cit. 19. 10. 2020].
- MARISCHKA, Ernst. *Sissi, mladá císařovna* [DVD]. Ústí nad Labem: North Video, 2010 [cit. 19. 10. 2020].
- MARISCHKA, Ernst. *Sissi, císařovna osudová léta* [DVD]. Ústí nad Labem: North Video, 2009 [cit. 19. 10. 2020].
- KUPFER, Harry. *Der Ring des Nibelungen* [DVD]. Hamburg: Warner Music Group Germany, 2007 [cit. 25. 12. 2020].
- OFFEN, Sven. *Elisabeth – Das Musical – Live aus dem Theater an der Wien* [DVD]. Vídeň: MG Sound (HitSquad Records), 2005 [cit. 19. 10. 2020].
- OFFEN, Sven. *Elisabeth – Das Musical Sammler Edition – Live aus dem Theater an der Wien* [DVD]. Vídeň: MG Sound (HitSquad Records), 2007 [cit. 19. 10. 2020].

Článek v periodiku

- BÁRTOVÁ, Monika. Drama-muzikál Michaela Kunzeho (Několik poznámek k novému evropskému žánru). *Disk (časopis pro studium dramatického umění)* 11. 3. 2005, s. 108–115.
- FRIDRICHOVSKÝ, Patrick. Z Historie muzikálu V: Na slovíčko s muzikálovými legendami V: Sylvester Levay: „Na prvním místě je příběh, diváci si to zaslouží.“ *Hudební rozhledy* 48, 2017, č. 5, s. 48–49.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael. Z Historie muzikálu I: I. Od předchůdců muzikálu k Lodi komediantů. *Hudební rozhledy* 66, 2013, č. 1, s. 52–53.
- PROSTĚJOVSKÝ, Michael. Z Historie muzikálu I: IX. Krize muzikálu aneb hledání nových inspiračních zdrojů. *Hudební rozhledy* 66, 2013, č. 9, s. 52–53.
- RICHTER, Jiří. Muzikálová senzace z Vídně. *Melodie* 38, 2000, č. 2, s. 26–27.

Inscenace

- *Der Ring des Nibelungen*. Bayreuth Festival, prem. 1988-1992, režie Harry Kupfer.
- *Elisabeth*. Colosseum Theater (Essen), prem. 22. 3. 2001, režie Eddy Habbema.
- *Elisabeth*. Divadlo Josefa Kajetána Tyla v Plzni, prem. 30. 11. 2019, režie Lumír Olšovský.
- *Elisabeth*. Theater an der Wien, prem. 1. 10. 2003, režie Harry Kupfer. (do prosince 2005)
- *Elisabeth*. Theater an der Wien, prem. 3. 9. 1992, režie Harry Kupfer. (do ledna 1997, od září 1997 do dubna 1998)
- *Mozart!*. Raimund Theater, prem. 24. 9. 2015, režie Harry Kupfer.

Prameny

- BACK-VEGA, Peter. *Elisabeth – Live aus dem Theater an der Wien (program záznamu)*. Vídeň: Vereinigte Bühnen Wien – HitSquad Records (MG-SOUND), 2005, 18 s.
- BÁR, Pavel. *Elisabeth (program inscenace)*. Plzeň: Divadlo Josefa Kajetána v Plzni, 2019, 26 s.
- KOLEKTIV AUTORŮ NDM. *Michael Kunze & Sylvester Levay, Rebecca: na základě mysteriózního románu Daphne du Maurier Mrtvá a živá (program inscenace)*. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2017. 104 s.

Seznam zkratk

DJKT	Divadlo Josefa Kajetána Tyla
IMDB	Internet Movie Database
MDB	Městské divadlo Brno
NDM	Národní divadlo moravskoslezské
TADW	Theater an der Wien
VBW	Vereinigte Bühnen Wien
VIS IDU	Virtuální studovna, Institut umění – Divadelní ústav